

Universidades Lusíada

Gonçalves, Ana Luísa Peixoto

**Arquitect(arte) : a expressão artística na
arquitectura**

<http://hdl.handle.net/11067/1629>

Metadados

Data de Publicação	2014
Resumo	Esta investigação tem como ponto de interrogação, o entendimento do campo artístico na Arquitectura. Assim, numa primeira abordagem é analisado o conceito de arte, com todo o seu sentido paradoxal e mutante, compreendendo e interpretando as "nuances" da concepção artística inserida num tempo e explorada por vários autores. Entendendo simultaneamente as articulações com a polémica actual, da Arquitectura ser arte ou não arte. Esta pesquisa não se resume apenas na investigação destes conceitos, m...
Palavras Chave	Arquitectura, Arte
Tipo	masterThesis
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ULF-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2023-05-05T04:10:50Z com informação proveniente do Repositório

Universidade Lusíada de Vila Nova de Famalicão

faa – faculdade de arquitectura e artes



Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura

Arquitect[arte]

A expressão artística na arquitectura

Ana Luísa Peixoto Gonçalves

Orientador de Dissertação:

Prof. Doutora Maria da Assunção Lemos

Vila Nova de Famalicão 2014

Agradecimentos

Quero agradecer primeiramente aos meus queridos pais e irmão, que sempre estiveram presentes em todas as etapas difíceis da minha vida e por serem a razão deste projecto de vida, que é a grande viagem deste curso. À minha fonte de influências em tudo na minha vida, que é a minha mãe, pelo carinho, conselhos e por simplesmente estar lá, sempre. Ao meu pai pelas conversas e momentos de cumplicidade que partilhamos. E ao meu irmão por ser um companheiro das horas vagas sempre com palavras inspiradoras.

Aos meus familiares pelo apoio incondicional, mas principalmente aos meus avós pelos carinhos e companheirismo e aos meus carinhosos primos, quase irmãos, Margarida e Gonçalo pela paciência e pela participação com felicidade em todos os momentos de vitórias e de derrotas na minha vida.

O meu incondicional obrigado ao meu namorado Jonathan por ser a minha maior inspiração com o seu espírito de luta, determinação e sensibilidade. Obrigada por tudo e pelos importantes instantes que partilhamos.

A todos os amigos que me acompanharam neste percurso, pelas viagens, histórias e risadas que partilhamos. O meu especial obrigado à Carla, Liliana e Sofia pela disponibilidade, palavras de conforto e pela conexão que sempre dividimos.

Por ultimo à minha querida orientadora pelas conversas, discussões e por me ter auxiliado neste percurso longo e turbulento.

Índice

Índice.....	pg.V
Índice de imagens.....	pg.VI
Resumo/ Palavras-Chaves	pg.XIII
Abstract/Key-words	pg.XIV
Introdução	pg.16
Capítulo 1_O que é a Arte?	pg.18
1.1_Explorando o conceito de Arte	pg.20
1.2 _A Arquitectura como uma das Artes	pg.31
Capítulo 2_Hibridismos e (in)comodidades na Arquitectura	pg.54
2.1_ Hibridismos na Arquitectura e outras artes	pg.56
2.2_Métodos comuns, disciplinas autónomas.....	pg.103
Capítulo 3_Caso de estudo: A sede da EDAUM no Centro histórico de Braga.....	pg.132
3.1_ Breve contextualização e componentes histórico- culturais na Cidade de Braga.....	pg.134
3.2 _ Estratégia urbana sobre a cidade de Braga.....	pg.139
3.3 _ Ensaio Projectual EDAUM.....	pg.145
Conclusão	pg.159
Bibliografia	pg.161

Índice de imagens

Figura 1: Arquitec[arte].....	pg.15
--------------------------------------	--------------

<http://drawingarchitecture.tumblr.com/>

Figura 2: A pertinência da Arquitetura como Arte.....	pg.32
--	--------------

<http://www.flickr.com/photos/imass/8659385969/>

Figura 3: Casa de Tristan Tzara, Paris, Adolf Loos	pg.36
---	--------------

<http://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/2-0-arquitetura-entre-1918-1940/arquitetura-s-xx-segunda-parte/ba-casa-de-tristan-tzara-1925-paris-adolf-loos/>

Figura 4: Casa Moller.....	pg.38
-----------------------------------	--------------

http://rendertalk.de/wordpress/wp-content/uploads/2012/04/0412_HouseMoller2186_3240_BF_Edit.jpg

Figura 5: Pormenor do átrio da Villa Muller, Adolf Loos; Casa Steiner	pg.40
--	--------------

<http://architecturalstudio.tumblr.com/post/45745257722/photographs-and-section-of-adolf-loos-villa>

<http://www.quadraturaarquitectos.com/blog/index.php/2012/12/casa-steiner-1910-adolf-loos-y-el-comienzo-de-la-arquitectura-racionalista/>

Figura 6: Le Corbusier	pg.42
-------------------------------------	--------------

http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190016589?rpp=20&pg=3&ft=*&who=Yousuf+Karsh&pos=49

Figura 7: Modulor, Le Corbusier	pg.44
--	--------------

<http://www.google.fr/imgres?q=modulor&um=1&hl=fr&sa=N&biw=1856&bih=952&tbnid=nmukfnNbKsFijM:&imgrefurl=http://www.intellego.fr/soutien-scolaire-terminale-professionnelle/aide-scolaire-arts-appliques/l->

ergonomie-l-echelle-

humaine/26171&docid=yibUcj5pJkgHdM&imgurl=http://static.intellego.fr/uploads/1/5/1504/media/images%252520design/corbuModulor.png&w=384&h=552&ei=cL7ZT_D1AqfH0QX64syaBA&zoom=1&iact=rc&dur=231&sig=108636948772324059918&page=1&tbnh=121&tbnw=84&start=0&ndsp=52&ved=1t:429,r:11,s:0,i:119&tx=67&ty=26

Figura 8: Villa Savoye em Poissy, 1929-1931, Le Cobusierpg.46

<http://fabriciomora.tumblr.com/post/49723115419/33arquitectures-le-corbusier-villa-savoye>

Figura 9: La Tourette, Le Corbusierpg.48

<http://europaconcorsi.com/projects/197436-Couvent-Sainte-Marie-de-la-Tourette>

Figura 10: Capela de Romchamppg.50

<http://europaconcorsi.com/projects/197373-Le-Corbusier--Chapelle-Notre-Dame-du-Haut>

Figura 11: Escultura Richard Serrapg.52

<http://future-eco-design.tumblr.com/post/16623950444>

Figura 12: Étant-donnés, Marcel Duchamppg.60

<http://htmlgiant.com/random/art-crime-beauty-murder/>

<http://defacedbook.tumblr.com/post/19407418278/ninazarechna-anneyhall-marcel-duchamp>

<http://hardhoofd.com/2014/09/03/winnaar-scriptieprijs-de-kunst-van-het-tentoonstellen/>

http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Notes/pop_2.html

Figura 13: Casa de Blas, Madrid, Campo Baeza.....pg.64

<http://www.via-arquitectura.net/11/index11/a-104.jpg>

Figura 14: Desenhos conceptuais, Casa Blaspg.64

<http://europaconcorsi.com/projects/118377-Alberto-Campo-Baeza-Casa-de-Blas/images/1701705>

Figura 15: Plight, Joseph Beuyspg.66

<http://natti-noo-noo.blogspot.pt/2012/01/joseph-beuys.html>

Figura 16: Joseph Beuyspg.68

<http://www.fototazo.com/2011/07/shot-ulrich-baatz-joseph-beuys-kunstler.html>

Figura 17: Caixa Metafísica, 1958, Jorge Oteizapg.70

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/caja-vacia>

Figura 18: Casa do Lago, Mies Van der Rohepg.72

<http://www.flickr.com/photos/pg/4028965885/>

Figura 19: Melancolia de uma rua, Chiricopg.74

http://romethesecondtime.blogspot.com/2011_05_01_archive.html

Figura 20: Helena Vieira da Silva, Paris, 1960pg.76

http://1.bp.blogspot.com/_4foHN8Ze5_o/Sh3RwSHo08I/AAAAAAAAAu4/-Mp0yBuZ8xl/s1600-h/Sem+t%C3%ADtulo.bmp

Figura 21: Atelier de Lisboa, 1934-35, Vieira da Silvapg.78

<http://nemoarte.wordpress.com/2013/11/24/maria-elena-viera-da-silva/>

Figura 22: La Chambre a carreaux, Vieira da Silva, 1935pg.78

<http://photos1.blogger.com/blogger/1882/386/1600/LaChambreACarreux.0.jpg>

Figura 23: Bibliothèque, Vieira da Silva, 1949, Óleo sobre telapg.80

<http://newsoftheartworld.com/wp-content/uploads/2014/06/Vieira-Da-Silva-8.jpg>

Figura 24: Couloir sans limite, Vieira da Silva, 1942-1948.....pg.80

<http://photos1.blogger.com/blogger/1882/386/1600/CouloirSansLimite.jpg>

Figura 25: Giovanni Battista Piranese, “Carceri d’invenzione, 1749-50pg.82

<http://sala17.files.wordpress.com/2010/03/carceri-05-8040.jpg>

Figura 26: Casa da Cascata, Frank Lyod Wrioth.....pg.84

<http://www.behance.net/gallery/Frank-Lloyd-Wright/3814749>

Figura 27: Planta Casa da Cascata.....pg.86

<https://coisasdaarquitectura.files.wordpress.com/2010/06/fallingwater2medley.jpg>

Figura 28: Corte Casa da Cascata.....pg.86

http://1.bp.blogspot.com/-4B-94W4oxCo/T7Jm8gXfZLI/AAAAAAAAIHY/bbj3ykuNY3A/s1600/lego+architecture_frank+lloyd+wright,+casa+da+cascata+2.jpg

Figura 29: Estudo para uma habitação, Theo Van Doesburg, 1923.....pg.88

[http://joshmatz.com/meda_timeline/artists/view/75#!prettyPhoto\[artist_75\]/0/](http://joshmatz.com/meda_timeline/artists/view/75#!prettyPhoto[artist_75]/0/)

Figura 30: Modelo de San Carlino alle quattro fontane, Mario Botta, 1999.....pg.90

<http://manyleeny.tumblr.com/post/10129526576/mario-botta-does-borromini>

Figura 31: Pavilhão de Barcelona, Mies Van Der Rohe, 1929.....pg.92

<http://i.ytimg.com/vi/R49MIzt1lfQ/maxresdefault.jpg>

Figura 32: Public space: Two Audiences, Dan Graham, 1976.....pg.94

http://www.macba.cat/uploads/20110908/20973_510x676.jpg

Figura 33: Descoberta dos limites em Public space: Two Audiences, Dan Graham, 1976.....pg.96

<http://home.planet.nl/~detogt/PICT076012a500.jpg>

Figura 34: Pavilhão de Barcelona, Mies Van Der Rohe, 1929pg.98

<http://pavilhaodebarcelona.files.wordpress.com/2013/04/1-a.png>

Figura 35: Caixas metodológicas.....pg.104

Produção Própria

Figura 36: Esquema de Alberto Carneiro sobre o Ensino e Prática do Desenho/Projectopg.106

Produção Própria segundo referências

Figura 37: Desenho Le Cobusier.....pg.116

<http://www.flickr.com/photos/43124032@N06/4185712918/>

Figura 38: Desenhos conceptuais de Alvar Aalto.....pg.118

http://www.etsavega.net/dibex/Aalto_dibujos.htm

Figura 39: Esquços da Biblioteca de Viipuri, Aaltopg.120

Fotomontagem segundo referências sobre a Obra de Alvar Aalto

Figura 40: Desenho do corte habitado, Pancho Guedes.....pg.122

<http://www.flickr.com/photos/pnuno64/3612986829/>

Figura 41: O processo criativo de Alvar Aalto.....pg.126

_ O Espaço - Limite, Produção e Recepção em Arquitectura de Jorge Cruz Pinto

Figura 42: Instituto de Tecnologia, Otaniemipg.128

<http://www.flickr.com/photos/cityofsound/6190331336/>

Figura 43: Cidade de Braga.....pg.136

Fotomontagem segundo imagens de Braga

Figura 44: Estratégia urbana Braga.....pg.138

Produção Própria

Figura 45: Estratégia urbana Braga, relações de proximidade.....pg.140

Produção Própria

Figura 46: Localização de Braga.....pg.142

Produção Própria

Figura 47: Interiores do Edifício com influências de Art Nouveaupg.146

Fotomontagem segundo imagens do interior do edifício

Figura 48: Casa da escrita, Coimbra, João Mendes Ribeiro.....pg.148

Fotomontagem segundo a obra de João Mendes Ribeiro

Figura 49: Planta da Sede EDAUMpg.150

Produção Própria

Figura 50: Instalação Svayambh de Anis Kappor e a instalação Ark Nova de Anis kappor e Arata Isozaki- Fotomontagempg.152

Fotomontagem segundo as Obras de Anis Kappor e Arata Isozaki

Figura 51: Alçados da Sede EDAUM.....pg.154

Produção Própria

Figura 52: Cortes da Sede EDAUMpg.156

Produção Própria

Figura 53: Desenhos conceptuais EDAUM.....pg.158

Produção Própria

Resumo

Esta investigação tem como ponto de interrogação, o entendimento do campo artístico na Arquitectura. Assim, numa primeira abordagem é analisado o conceito de arte, com todo o seu sentido paradoxal e mutante, compreendendo e interpretando as nuances da concepção artística inserida num tempo e explorada por vários autores. Entendendo simultaneamente as articulações com a polémica actual, da Arquitectura ser arte ou não arte.

Esta pesquisa não se resume apenas na investigação destes conceitos, mas esmiúça em especial as linhas que separam e convergem as práticas artísticas com a Arquitectura. A tendência de conformidade dos conceitos cria um elo de ligação recíproco, desenvolvendo assim uma produção intersticial, realizada por arquitectos que se consideram artistas. Numa reflexão sobre a importância da multidisciplinariedade da arquitectura, e da sua abrangência na expressão artística, como processo de concepção e de criação no projecto de arquitectura.

O objectivo deste trabalho está na pretensão de esclarecer a definição da arquitectura enquanto disciplina e doutrina, possuindo assim uma dimensão artística, onde a capacidade de determinar o meio do homem transforma-se numa responsabilidade. Foi através, de várias leituras e com análises profundas, às mesmas, que consegui-mos formalizar teorias importantes para esta temática. Utilizando, sempre um forte equilíbrio entre o pensamento intelectual, a dialéctica científica e ponderação poética.

Palavras-chave:

Arte_Arquitectura_Sensibilidade_Interpretação_Atitude

Abstract

This research has as a staging point, the understanding of the artistic field in the architecture. Thus, in a first approach is analysed the concept of art, with all its paradoxical sense and mutant, understanding and interpreting the nuances of artistic conception on a time and exploited by various authors. Understanding both the joints with the current polemic, architecture be art or not art.

This research not only in the investigation of these concepts, but allows in particular the lines that separate and converge artistic practices with architecture, since the tendency to conformity of ideas creates a reciprocal link, developing an interstitial production, performed by architects who consider themselves artists. A reflection on the importance of multidisciplinary of architecture, and its breadth in the artistic expression, as the design process and design-architectural design.

The aim of this work is on alleged to clarify the definition of architecture as a discipline and doctrine, possessing an artistic dimension, where the ability to determine the kind of man becomes a liability. It was through, of various readings and with deep analysis, the same, that we got to formalize important theories for this theme. Using, always a strong balance between the intellectual thought, scientific and poetic weighting a dialectic.

Keywords :

Art_Architecture_Sensibility_Interpretation_Attitude



Figura 1: Arquitect[arte]

Introdução

Convictos que a arquitectura é uma prática artística, quisemos trazer para tema da nossa dissertação de mestrado integrado, precisamente essa questão. Com o título de *Arquitect(arte)*. E, como subtítulo, a *expressão artística na arquitectura*, porque entendemos que a opção tomada poderá não ser unívoca.

É bastante comum, hoje em dia, e aconteceu-nos observar como discente do curso de Arquitectura e Artes nesta universidade, os diferentes posicionamentos: que a arquitectura é uma profissão, uma técnica ao serviço do ser humano. Que a arquitectura é uma das Artes/Belas Artes – Arquitectura, Pintura e Escultura, no sentido mais tradicional e convencional, ou então, em actualização de conceitos, que a Arquitectura é uma das Artes, a par de muitas outras práticas que se vieram a desenvolver, sobretudo neste século XX já passado e no entrado século XXI. Muito curiosamente, deparamo-nos com a designação do nosso curso, Arquitectura e Artes. Onde encaixa a Arquitectura e que Artes se praticam nesta faculdade da Universidade Lusíada de Vila Nova de Famalicão? Literalmente, Arquitectura parece integrar-se como uma técnica, e o Design absorve para já o epíteto de Arte(s). Mas, esta análise é uma primeira interrogação, carece de argumentação. O design, também, comunga dos preconceitos sobre o conceito de arte, e, salvaguarda-se no reduto da técnica. Razões complexas, que nos levaram a procurar respostas. E em dialéctica a colocar novas perguntas. Encontramos um tema sério para investigar.

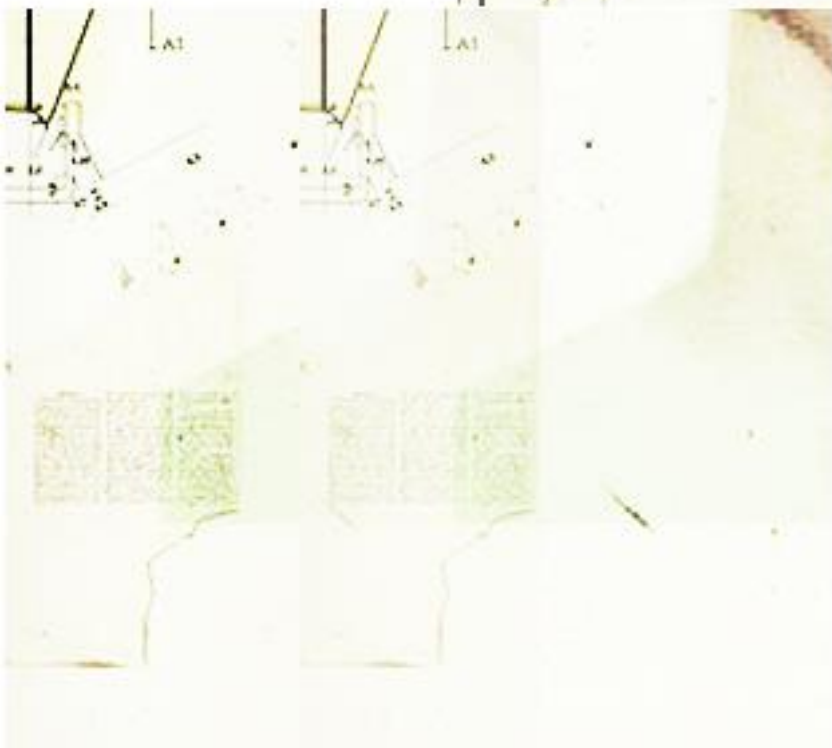
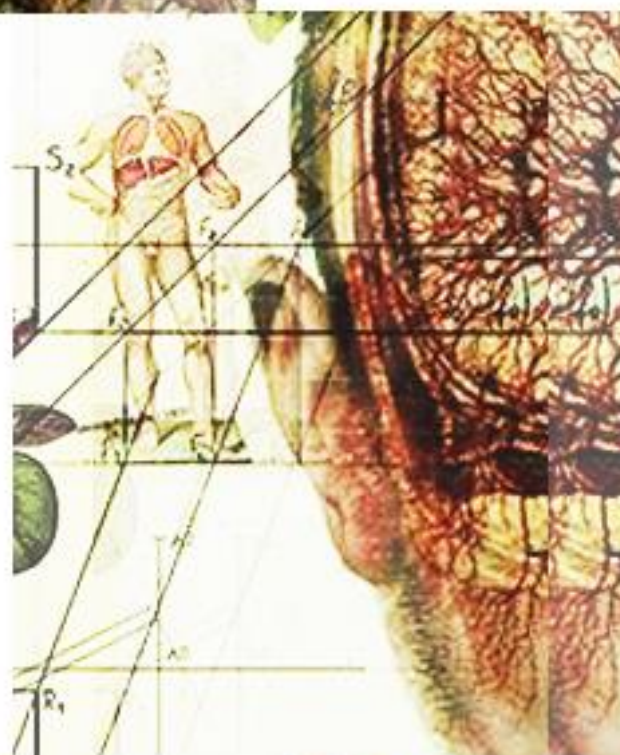
Dentro dos parâmetros temporais, em que este trabalho se encerra, era crucial, seleccionar a pergunta, sabendo que as possibilidades tendiam para o infinito, ou então, circunscrever-se á quadratura do círculo. Assim, num primeiro capítulo era fundamental, discutir o conceito de Arte, bem como discernir na polémica actual, que a Arquitectura é ou não Arte. Num segundo capítulo, colocaríamos outras problemáticas que nos remetem para o diluir das fronteiras entre a Arquitectura e outras práticas artísticas. Intitulado: Hibridismos e (in)comodidades na Arquitectura. Aqui, através da exploração de exemplos, pretendemos clarificar onde começa e acaba a Arquitectura, separando-a da

pseudo-arquitectura ou da escultura que nunca quis ser arquitectura, bem como de outras práticas artísticas – Instalações, Design, entre outras.

Para num terceiro capítulo, apresentarmos o nosso caso de estudo: projecto de intervenção em dois edifícios centenários no centro histórico de Braga, propondo um novo conceito de Universidade (EDAUM) e respeitando os conceitos e exemplos equacionados nos capítulos um e dois deste estudo. Para, podermos aferir se a Arquitectura é Arte como defendemos.

Metodologicamente, este estudo será alicerçado numa pesquisa diversificada e seleccionada sobre uma extensa bibliografia sobre o assunto. Trabalharemos com alguns investigadores e seus textos. Destacaremos, ainda, autores/arquitectos, que claramente se assumem como artistas, ou na vertente oposta, admitem que o que fazem não é arte. Paralelamente, apresentamos obras escolhidas – Arquitectura, escultura, instalações etc, que permitem esclarecer através de exemplos, as metamorfoses, os hibridismos e a Arquitectura propriamente dita, separada de outras criações.

Colocaremos, também, em discussão, o nosso próprio projecto de conceber, fazer Arquitectura, que nos servirá de laboratório de análise. É importante, não esquecer, que no propósito das nossas interrogações, esta simples vontade de insistir na Arquitectura como Arte, não nos pode alhear da história, património cultural e artístico onde a nossa intervenção virtual teve lugar.





Capítulo 1

Capítulo 1_ O que é a Arte?

Neste capítulo propomos uma análise e reflexão sobre os acontecimentos históricos observando as sucessivas mutações de significados do conceito de arte, apoiadas pelas perspectivas de vários autores. Constituindo assim um leque com, um sociólogo, um crítico de arte, dois filósofos e um arquitecto, para nos ajudar a alicerçar as nossas teorias sobre esta temática.

Pretendemos esclarecer os desígnios da arquitectura como uma arte, mantendo em discussão, os depoimentos que concordam que a Arquitectura é uma Arte e o inverso. Destacando a necessidade de definir esta disciplina, através de tratadísticas e noções que sofrem mudanças ao longo das épocas. Evidenciando o discurso e as obras arquitectónicas, de dois grandes nomes da arquitectura moderna do século XX, com leituras distintas mas propósitos iguais.

1.1_Explorando o conceito de Arte

A definição de Arte surge de paradoxos e complexidades, não havendo uma só resposta para esta caracterização, revelando assim o seu sentido polissémico. Desta forma, podemos começar por reflectir sobre a própria palavra Arte de origem no latim de Ars com o significado de aptidões. Identificando uma concepção ou alcance assumindo-se numa presença.

Este termo pode corporificar objectos, todavia nem todos os objectos são arte. A Arte assume-se como uma actividade, exteriorizando-se com uma estética visual, produzida pelas necessidades íntimas do homem. Tendo a oportunidade de se preconceber no que é Belo, ou não, no que é divino onde se revê, no seu ser, ou seja, o que faz e define o seu ser. Entendemos assim, que já desde as populações primitivas, o homem procurou perceber a sua satisfação estética.

Deste modo, o conceito de arte é muito difícil de identificar, pois ao longo dos séculos com as várias reflexões sofreu várias oscilações, na sua significação. Segundo Chalumeau, crítico de arte alerta que as teorias da arte constituem cinco famílias, estas são a fenomenologia da arte, a psicologia da arte, sociologia da

arte, o formalismo e a análise estrutural, sendo que estas teorias coligam-se aos seus mentores e inserem-se em determinadas épocas. No caso da fenomenologia da arte, os fundadores seriam Kant e Hegel, com o escopo do conhecimento em entender e compreender as imagens tanto do parecer do artista como o do receptor.

Na verdade já desde Platão, se faziam reflexões sobre o que era a arte. Para este filósofo da Grécia antiga, a Arte inseria-se num mundo inacessível e superior ao homem relacionado com a divindade dos deuses. Atingido assim um nível vital para o indivíduo, pois tende-o a aproximar da sua vida imaterial, que é motivado pela apreciação da obra e assim estimulando as significações, do que é o belo. Afirmando que a trajectória para a superiorização total do homem era a arte.

Recriando estas ideias, Aristóteles considera que a arte não emerge no mundo dos deuses, mas na busca do homem entre o equilíbrio do físico com o psicológico numa procura incessante sobre o belo, o desejo de perfeição, o divino ou o bem. Manifestando que a beleza teria mais origens espirituais, emocionais e psicológicas do que físicas, acreditando que a arte surgiria como um espelho, desta espécie de reflexão, sobre os elementos vitais e espirituais desenvolvendo assim um homem melhor, alcançando uma aproximação aos deuses.

O que denominamos de arte, apareceu em simultâneo com os novos conceitos culturais de tradição na civilização da Grécia Antiga, estabelecendo-se a prática institucional de *democracia*, e da *filosofia/ciência* onde se concebeu a criação da arte.

Posteriormente surgiram novas concepções, expressões e maneiras de trabalhar a arte, no período do Renascimento. Um dos notáveis nomes desta época foi Cennino Cennini escrevendo um tratado, intitulado de *Traité de la peinture*, empregando termos como *disegno* (desenho), *maniera* (maneira), *sfumare* (esbater). Segundo Chalumeau, Cennini neste ensaio, apoiando-se nas doutrinas do seu mentor Giotto, manifesta que a *natureza é o melhor dos mestres, mas é conveniente que não seja o primeiro* (CHALUMEAU, 1997:31), acreditando que o artista, numa fase deverá imitar o seu mestre, conseguindo assim apreender, evoluir a sua técnica e posteriormente alcançar novas ideias.

Nunca descartando a ideia de que o artista deverá arriscar na idealização de novas coisas, que saiam da caixa do existente, contudo reportando-se ao real. Expondo os mundos distintos entre a verdade artística e a verdade natural, explorando todas as vertentes do desenho e da cor, como instrumento de pensamento, considerando o ponto basilar da arte.

Leonardo Da Vinci ultrapassa qualquer tipo de teoria associada à imitação da natureza e superiorização dos deuses, que falamos anteriormente. Neste entendimento o artista assume-se como um próprio Deus, pois é detentor de um intelecto capaz de criar novas formas. Através do seu tratado de pintura realizado no final do século XV, é esclarecida a ideia sobre a afirmação de que a arte é uma *cosa mentale*¹ (CHALUMEAU, 1997:34), exprimindo a sua vontade de inclusão da natureza nos seus quadros, procurando uma representação científica da natureza.

Nesta definição de Arte associam-se algumas correntes filosóficas estéticas, que nos ajudam a entender cânones, paradigmas e contradições neste termo. Estas correntes surgem com importantes pensadores como Kant, que redigiu críticas como *A crítica da razão pura*, *Crítica da razão Prática* e *A crítica da faculdade de julgar*, obras onde se questionam o equilíbrio entre os princípios filosóficos e a génese dos seres, não se manifestando como teorias mas sim como críticas.

De acordo com Chalumeau, (no livro *Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*, autor que estamos a explorar), Kant afirma as primeiras doutrinas sobre a estética, *O nascimento da estética aparece ligado ao movimento de afastamento da filosofia em relação ao divino* (CHALUMEAU, 1997:68), desta forma o artista atinge um papel principal na construção da obra, dissociando-se da ideia que só devem exprimir a verdade dos deuses. Kant reflecte sobre a figura do génio, fazendo assim a ligação da natureza, do objectivo, e do teor estético do sujeito estético, e do aparente, numa ensaio de reconciliação da arte com a estética.

¹ Significa "coisa mental" sobre o pensamento de Leonardo, cf. Serge BRAML, Léonard de Vinci, J.- C. Lattès, 1988.

Abrindo novos horizontes para a arte, mostra que esta não se assume somente com a ideologia de perfeição, como acreditam os clássicos. Portanto, para Kant, uma obra única e original é a missão obrigatória de um artista, realizando-a com ideias que não segue regras conhecidas, sendo capaz de se relacionar e envolver com o indivíduo e que conseqüentemente possuía um significado para este.

Hegel, filósofo alemão do século XVIII surge como um dos principais criadores da *estética idealista* (CHALUMEAU, 1997:70), assumindo-se como o primeiro teórico de Arte capaz de unificar a investigação da semiologia das artes, com todos as suas interpretações ao longo da história. Esclarecendo, que a designação de arte desenvolve-se em várias perspectivas e formas, onde temos os três princípios, a Arte simbólica, a Arte clássica e a Arte romântica e numa outra perspectiva, o procedimento semiótica que constitui as artes, a arquitectura, a escultura, a pintura, a música e a poesia. Para Hegel estas ideologias teriam de ser trabalhadas em conjunto para uma nova leitura do conceito de Arte.

Recuperando o propósito de que para este filósofo, a arte simbólica determina a ruptura entre a satisfação anímica e a produção emotiva, que ela deixa que o homem absorva. A Arte clássica possibilita a ligação da concepção com a sensibilidade na arte, ou seja este conceito depende da denominação de arte, declarando que esta têm a capacidade de criar novas metáforas ao Universo, com o seu aspecto gerado através da sua concepção artística, modificando-o e revelando do seu espírito e íntimo, logo aceita a sua efectiva verdade e o seu verdadeiro “eu”. Declara a sua conexão com as realidades de noções do domínio da beleza. Em contraponto a Arte romântica, reclama a sua verdade baseando-se em conceitos preconcebidos de vínculo à religião cristã. É com a associação à história de cristo e após, estes acontecimentos de *morte e a ressurreição*, (CHALUMEAU, 1997:73), que não haveria nenhum outro ser capaz de assumir esta sensibilidade e agregando-se esta opulência e autenticidade na alma.

Deste modo a arte vai vivendo uma crise, pois necessita de se desligar do seu gênese de *plasticidade sensível* (CHALUMEAU, 1997:73). Sendo o próprio Hegel a afirma a sua teoria do *fim da arte* afirmando que *a arte romântica era apenas a lenta agonia da arte enquanto instrumento especulativo* (CHALUMEAU, 1997:73). É

também, neste momento que as ligações entre a arte, a religião e a filosofia encontram-se e estabelecem-se num avanço histórico, assegurando-se que a obra de arte é a charneira de relação que liga o exterior com o emotivo e o efémero de uma concepção transparente, por outro lado harmonizar a essência com a verdade com uma liberdade incomensurável de uma noção perceptível.

Com estas escrita sobre a estética de Hegel, entendermos que nesta primeira fase de investigação, considera que a religião cristã é superada pois encontra a sua verdade nos pareceres filosóficos. Compreendemos assim, que a filosofia é superiorizada certificando-se, que a Arte se situa ultrapassada. Assim, a arte não se conforma com o seu objectivo histórico, e posteriormente o seu valor interpretativo associa-se ao cargo da filosofia. Toda esta doutrina de crise associada á arte, não reclama somente a perda da sua simbologia interpretativa, contudo e em simultâneo já não fazemos parte da arte, logo só a podemos definir através do exterior. Considerando que neste momento a arte é necessária, mais do que nos tempos em que esta era entendida com uma satisfação completa.

Salientado por Heidegger e interpretado por J. M. Schaeffer:

Existe uma contrapartida positiva para a impossibilidade em que nos encontramos de continuar a viver no mundo da arte: podemos compreender o que foi a Arte, podemos enunciar a sua essência e verdade profundas. A morte da Arte torna possível o saber especulativo a seu respeito, como o cadáver torna possível a existência de medicina legal. (CHALUMEAU, 1997:74).

Martin Heidegger é um dos filósofos mais importantes e influentes pelos arquitectos na história da Arquitectura moderna, num cenário de pós-guerra, com as suas discussões possíveis e ponderações com bases teóricas no âmbito da arquitectura. Os seus vários escritos reafirmam a sua compatibilidade com o mundo das artes, em particular com a obra *A origem da Obra de Arte*. Neste livro, Heidegger enaltece o valor de Hegel, ao ter escrito as suas teorias sobre a estética, pois acredita ser o maior estudo sobre a verdadeira génese da arte, apesar de não concordar de imediato com a sua definição de arte, pois não a assume, com o seu desígnio suprema no passado.

Contudo ponderando sobre questões levantadas por Hegel e nunca negando a sua hipótese de entendimento, com isto Heidegger retoma e revitaliza o conceito do romântico, que falamos anteriormente, e adjudica à Arte o seu papel primordial. Assegura a sua concepção de Arte através da ligação de um povo à história surge assim com o propósito de reestabelecer da verdade.

Enquanto instauração, a arte é essencialmente historial. Isto não significa apenas que possua uma história na qual, no sentido puramente externo – visto manifestar-se no decurso das eras a par de muitos outros fenómenos, se vê, também ela sujeita a transformações, para desaparecer por fim, oferecendo deste modo cambiantes à ciência histórica. Arte é História, no sentido essencial em que funda a História. (HEIDEGGER in CHALUMEAU, 1997:80).

Com este tipo de sentido na arte, a tese de Hegel deixa de ser valia, pois o fim da arte leva consequentemente ao fim da história de uma civilização, ou seja, a arte aliena-se continuamente a um povo, não somente a um intervalo histórico, mas acolhendo a sua linguagem, memória e identidade.

Com o manifestação da arte moderna que envolve o *cubismo*, a *arte abstracta*, o *surrealismo*, Heidegger com estes novos princípios estabelecidos por esta arte, questiona-se se será possível esta Arte transformar-se em antiarte e se

a partir daí, a arte moderna não pode figurar na mesma história da dos Gregos ou do Renascimento, e se for verdadeiramente antiarte não confirmará o veredicto hegeliano? (CHALUMEAU, 1997:81),

desta forma o conceito de arte moderna é realmente arte e põe em dúvida as hipóteses de Heidegger ou não existe, na Arte moderna, efectivamente Arte e as doutrinas de Hegel são postas à prova.

Philippe Lacoue-Labarthe, no seu livro *La Fiction du politique*: Heidegger, l'art et la politique, assinala uma das últimas conferências de Heidegger, em Atenas no ano 1967, onde este se interroga, se haverá, passados milénios de anos, uma Arte que se deixe acompanhar pelas pretensões da arte na Grécia antiga, e se por outro lado quais são as géneses e requisitos da arte moderna. Afirma, nesta mesma

conferência, que a obra de Arte não surge com fronteiras marcadas de um universo *do popular e do nacional* integrando-se assim no âmbito da civilização mundial. Explicando que a obra é organizada, concebida e projectada de uma forma metódica através das técnicas científicas levando á hipótese do homem se reencontrar com o mundo. Todavia estas declarações apresentam algumas dúvidas em relação a certas revelações utilizadas no livro *A Origem da obra de arte*.

Desta forma, a Arte moderna impõem-se, não incluindo a identidade de uma civilização de um estado, porém insere-se com uma globalidade que se adapta á época da *tecnociência* atendendo a particulares da mente contemporânea. Heidegger acredita que vivemos num ambiente de pensamentos incertezas, onde o evaporar da auto-estima surge para motivar a extensão da aptidão do incapaz em imperar quando anteriormente esta, preenchia uma posição privilegiada no campo da visão e consciência. Esta questão, da arte moderna, que inquieta Heidegger, *mais não do que um dos sintomas desta morte anunciada do homem*. (CHALUMEAU, 1997:82).

Pierre Francastel surge como um autor contemporâneo de relevância, distinguindo-se pela sua capacidade de recriar uma nova sociedade francesa. Defende que a lógica da criação,

não se encontra apenas na génese desta última mas também naquilo que esta obra designa, naquilo que ela alcança e que prolonga a percepção do público (CHALUMEAU, 1997:129).

Este autor apresenta-se, com três linhas orientadoras no seu pensamento sobre a *teria da Arte*, reflecte sobre o sentido de *corelação* e *distinções* entre a sociedade e a Arte, posteriormente sobre o diálogo entre o real e o imaginário explicando os limites entre estes, e a ligação do artista com a sociedade.

Segundo Francastel,

é evidente que existe, entre as iniciativas do homem, um certo número de processos irreduzíveis uns aos outros (...) revelando-se o pensamento matemático homogéneo desde as origens. O pensamento estético é

sem dúvida possível, um dos grandes complexos de reflexão e de acção onde se manifesta uma conduta que permite observar o universo em actos ou linguagens particulares. (CHALUMEAU, 1997:130)

Desta forma, as obras de Arte devem-se manifestar como uma acção que combina processos técnicos, como também um produto que se relaciona com o homem e igualmente como um elemento de interpretação intrínseca na sociedade. Pois mesmo as utopias mais caprichosas da Arte são resultado da imaginação e investigam, examinam uma *habilidade manual*, com o intuito de *expressar um sentimento manifestando uma realidade social* (CHALUMEAU, 1997:131).

Com o seu livro *Arte e técnica nos séc. XIX e XX*, Francastel assume a diferenciação entre a Arte e técnica, afirmando que

a oposição da Arte e Técnica resolve-se desde que se verifique que a própria arte é, em certa medida, uma técnica no duplo plano das actividades operatórias e figurativas (FRANCASTEL, 2000:23).

Deste modo a Arte, revela o seu propósito em reunir todas as artes, pois assume todos como uma técnica, porém descobre que esta técnica constitui um lado de aptidões, com a reflexão sobre as triagens e expressões, de como o homem observa e avalia o mundo.

Refere que:

Entre a arte e a técnica não há, pois, uma oposição nem uma identificação global. O conflito surge quando se pretende subtrair ao real a ordem do imaginário. É na técnica que a arte e as outras actividades específicas do homem se encontram. (FRANCASTEL, 2000:23).

Entende assim que o objectivo da arte reconhece ser somente uma representação do mundo onde se serve da técnica para libertar os seus entendimentos perante o mundo.

Neste livro, Francastel afirma que necessitamos de posicionar na histórias da humanidade para entendermos estes conceitos, pois estes surgem inseridos em

contextos sociais, económicos e culturais. Com isto, o autor assume a problemática das ligações instituídas entre os fundamentos da formação da sociedade desenvolvida de hoje e as configurações da arte sendo assumidamente técnica. Afirmando, como falamos anteriormente, que a Arte desenvolve-se como qualquer outra actividade funcional, e não se desarticula de áreas técnicas quer ao nível da proposta manual, quer ao nível da planificação do intelecto que encaminha o pensamento do artista.

No entanto, este não refuta a ideia que a obra de Arte, ultrapassa quer o pensamento puro do criador, quer a envolvente e conjuntura que é produzida a obra. Deste modo, o método de concepção de arte passa pelo estabelecimento de reflexões rigorosos e naturais da imagem, associados às lógicas matemáticas e intuições, semelhante á resolução de um problema matemático, *a obra de arte é, em primeiro lugar, uma problemática* (FRANCASTEL, 2000:330). No processo de geração da obra, o artista passa por fases sendo a primeira, a solução de uma complicação técnica e posteriormente colocar-se numa posição de distanciamento para conseguir dar espaço ao seu *plano experimental* (FRANCASTEL, 2000:330), chegando á obra quando alcança o equilíbrio destas fases.

A partir da resolução, que é consequentemente de estrutura técnica, é ao tentar entende-la, absorve-la deparam-se com certos problemas de origens representativas. Os artistas encerram os problemas, na produção das obras, em primeiro lugar com as questões relacionadas ao

ofício e enriquecimento de meios – mistura e associação de cores, corte da pedra, fundição ou forja de metal- e a seguir, problemas de inteligibilidade (FRANCASTEL, 2000:330).

Para Francastel, o artista diligência para trabalhar com planos, paradigmas e antagonismos ligados a sistemas manuais e imateriais, acreditando que é indispensável esta absorção de ações para alcançar e fazer nascer a obra, sendo valorizada com fundamentos e materiais conferindo-lhe assim eficiência e consideração.

Assim o artista supera um processo de trabalho evolutivo de idealização, criatividade e invenção que lhe causa dúvida e o trabalho da técnica, que o transforma em dominar e controlador do seu meio de expressão.

Reflectindo que:

Finalmente, a obra de arte também não constitui (...), o resultado duma factura ou duma experiência individuais, mas a realização dum modelo. Uma obra de arte implica, simultaneamente, como tudo que é imagem, o reconhecimento de certas qualidades esparsas no mundo e uma sugestão de comportamento. É assim que ela possui, por definição, uma virtude que solicita a imaginação do seu autor e dos espectadores. (FRANCASTEL, 2000:331),

basicamente a obra apresenta-se como um molde ou uma manifestação, integrando-se na sociedade como um espelho desta, que suscita certas reacções evidenciando o imaginário e a criatividade tanto do emissor como do receptor, pois o autor atribui à obra intencionalidades e propósitos onde nem sempre o espectador interpreta da mesma forma. Nem na sua própria definição, a arte se revela com clarezas e surge com paradigmas, mostrando que o objecto de obra de arte contenta-se com certas necessidades mas origina outras, encarando o seu papel de diálogo complexo entre o destinatário e o receptor.

Ao entendermos todas estas alternâncias, ao longo da história, da significação do conceito de Arte, compreendemos que a concepção de arte não vive de uma acção isolada, depende de um contexto social, económico e cultural. Esta jornada no tempo, ajuda-nos á compreensão sólida deste conceito, tendo assim agora a necessidade de se posicionar, admitindo que a teoria de Francastel se adequa mais ao seu entendimento de arte.

Todavia, apreendemos que todos os saberes artísticos, que são a arquitectura, a pintura, a escultura, a música, a literatura, a dança, o cinema, a fotografia constam em si, um domínio técnico que ambiciona uma consciência clara e um controlo do real deixando-se libertar por experimentações,

espiritualidades e intuições. Contudo admitimos que este é a génese desta liberdade, como o próprio Francastel o afirma:

A liberdade do artista não está em desprender-se do real que o rodeia, mas na sua capacidade de descobrir certos tipos de relações que transcendem a experiência comum, sem a desconhecer. (FRANCASTEL, 2000:329),

ou seja o artista têm a capacidade de captar certos *frames* do quotidiano que passam despercebidos entre a generalidade das pessoas, adquirindo assim as subtilezas da vida rotineira um novo sentido.

Todas estas interpretações servem de pretexto para o entendimento do conceito de arte que se assume com uma certa complexidade e correlações, com isto todas estas teorias e filosofias de arte servem para perceber os moldes necessários, com que os pensadores se orientam, para compreender os cânones que separam a Arte, do que não é Arte. Admitindo que o conceito surge associado as evoluções e mutações de pensamento e reflexões do homem sobre o mundo, pois desde Platão as meditações das civilizações foram-se alterando, com uma subvalorização dos deuses na obra, até aos dias de hoje, em que homem se valoriza através da obra, daí todo este raciocínio sobre a arte, dependem das conformidades do homem com a Arte, inseridos num contexto de histórico.

É exactamente sobre estas circunstâncias históricas que falamos no próximo subcapítulo, com o objectivo de se alcançar um discernimento destas oscilações do conceito e discussões sobre o conceito da Arquitectura intrínseco na arte. A concepção de Arquitectura nunca se separa das noções de arte. Sendo a Arquitectura uma arte, não unicamente pela técnica construtiva, mas pela sua habilidade em exprimir emoções, pensamentos, vontades, crenças e atitudes do homem.

1.2_ A Arquitectura como uma das Artes

Reflectir sobre as linhas convergentes entre a Arte e Arquitectura, significa recuperar a própria génese e definição da Arquitectura, que proporcionam a descrição dos seus limites e intercâmbios disciplinares. No processo de busca para a exposição destes conceitos, entendemos e revelamos muitos paradoxos e contradições, percebidas pelas mutações na definição de Arquitectura, ao longo do tempo e mediante os autores que as interpretam. Desta forma, o *recurso á tratadística* surge como uma linha de orientação na exploração da Arquitectura como arte e construção, referenciadas no tratado de Vitróvio, sendo uma das primeiras obras de referência, *a primeira palavra da arquitectura* (MACIEL, 2006:6) definindo a Arquitectura com os seus âmbitos de entendimento específico como área disciplinar, a organização da formação do arquitecto e as suas regras de edificação na cidade.

Este defende que a Arquitectura encontra-se numa tríade vitruviano, integrante em três segmentos do conceito arquitectural, ajustando-se em linhas constantes e concordantes. Assim a *utilitas, venustas, firmitas* (MACIEL, 2006:6) fazem parte estruturante do processo de concepção da arquitectura. *Firmitas* relaciona-se com a robustez, a solidez, a firmeza estando directamente inserido no aspecto tectónico da construção. *Venustas* é associado à beleza e à apreciação estética, elegância onde estabelecem uma relação com a Arte e a *utilitas* afirma-se como a utilidade e a funcionalismo, conciliando a intersecção de todas as outras linguagens.

Estes pontos basilares, referidos por Vitróvio, servem como motivação para o nascimento de outro tratado, intitulado de *De Re aedificatoria Libri Decem*, escrito por Leon Battista Alberti, com o objectivo de construir um documento novo, preparado para refletir novas ordens práticas, com o dever de servir o uso moderno. Alberti propõem-se a encontrar a génese da Arquitectura, e como ela se reflete na prática, enquanto Vitróvio faz o desfecho do nascer da Arquitectura.

Neste novo tratado, a Arquitectura é notada como uma disciplina do entendimento intelectual, exercida por artistas que compreendem a Arte *pela*



Figura 2: A pertinência da Arquitectura como Arte

razão e pelo método (BLUNT, 2001:23), definindo assim o arquitecto como um indivíduo capaz de projectar na teoria, para além do que efectuar na prática.

o que é que permite ser um arquitecto. Chamarei de arquitecto àquele que souber, por meio de correta e maravilhosa Arte e Método, com o pensamento e a Invenção conceber e, com a execução, levar a cabo todas aquelas obras que (...) com grande Beleza, podem acomodar-se aos usos dos homens (ALBERTI in NESBIT, 2008:18)

Um dos maiores objectivos deste documento é a busca da caracterização da Arquitectura e do arquitecto, com a sua personalidade e formação profissional.

O livro *Complexidade e contradição em Arquitectura* de Robert Venturi, surge como um documento de relevância sobre a criação e produção artística na Arquitectura. Apesar de muito criticado na época, constitui argumentos bem concebidos e esboçados. Venturi afirmou-se como um dos principais teóricos do pós-moderno e acentou-lhe a capacidade de estrear a crítica norte-americana à *preponderância de cânones modernistas e à ideia de recuperar precedentes históricos* (NESBIT, 2008:91), de um modo geral trata a crise do sentido da disciplina arquitectónica. Defendia que o problema da Arquitectura estaria associado à ideia de um revivalismo reducionista, necessitando de um ponto de equilíbrio entre a reconstrução dos estilos, retirando-lhe conclusões mas julgando os acontecimentos de toda a história da arquitectura.

Neste ensaio, afirma que a Arquitectura moderna é limitadora, pois encontra soluções puristas e monótonas. Venturi converte a doutrina de Mies Van Der Rohe, *menos é mais*, em *mais não é menos* justificando e propondo uma Arquitectura de significados, de fácil comunicação com a preferência em elementos híbridos no lugar aos puros, do ambíguo ao explícito, da latência e equivoco á clareza. Referindo ainda que menos é um tédio, constituindo assim uma das maiores reações aos padrões da Arquitectura racionalista modernista até então predominantes.

Com a reunião destes ensaios, entendemos que a definição de Arquitectura surge de uma construção cultural determinada, ou seja, esta definição sofre

mutações constantes, como dissemos anteriormente, devido às suas alterações sociais, culturais e económicas ao longo da história. Além de definir as origens e as finalidades da disciplina. Estas teorias e ensaios lidam com temas como: o *significado, as teorias da história, a natureza, o lugar, a cidade, a estética e a tecnologia*. (NESBIT, 2008:19)

A problemática do significado da Arquitectura relacionam-se com o carácter inerente dos seus limites e da sua génese, pois é usual sintetizar esta disciplina, restringindo-se somente ao uso, ao utilitário e à função caracterizando assim o seu significado, outros consideram-na marcada pela construção e pela função metafórica que assume. Todavia é neste distanciamento e distinção, entre estes dois paradigmas, que encontramos diversas definições e fronteiras para a Arquitectura, como também integramos esta disciplina como *uma arte, ciência, ofício e actividade intelectual*. (NESBIT, 2008:19)

Deste modo, um dos vértices que pretendo explorar na designação da Arquitectura, é o esclarecimento desta doutrina como uma arte. Acreditando que esta se apresenta como uma arte, e não como uma actividade de natureza somente técnica e científica. No entanto a afirmação da natureza artística na Arquitectura. é um tema universal na história da Arquitectura que começa a ser discutido por alguns arquitectos (que não se consideram artistas), teóricos, filósofos em meados dos finais do século XIX inclusive aos dias de hoje, pois até então a Arquitectura seria sem discussão uma das Belas-Artes, sendo designada pela as artes que dominam “o belo” (RASMUSSEN, 2007:9).

Um dos primeiros arquitectos a levantar estas questões, se a Arquitectura é uma arte ou não, seria Adolf Loos, (1870-1933) imagem incontornável na história da Arquitectura, sendo um dos pioneiro nas obras arquitectónicas que definem o conceito do moderno, evidenciando a imagem da caixa sem adereços e ornamento, com o despojamento de todas as formas muito desenhadas opondo-se às inclinações decorativas da Secessão Vienense e à Arte Nova (Art Nouveau). Deixou vários escritos, tomados por um caris altamente provocatório e radical assumindo sempre uma ironia inteligente, que culmina na sua reflexão e manifesto intitulado de “Ornamento e Crime”.

Todavia para entendermos a obra desta grande figura, é importante compreendermos em que contexto se insere e tentando enquadrá-lo no seu tempo. Com isto, o século XIX determina um grave crise de estilo em detrimento da busca incessante de uma Arquitectura do seu tempo, marcando assim um século catastrófico, pois surge desnudado de novas concepções e ideias. Daí Loos, não acreditava numa retoma ou no reviver de estilos passados, transmitindo que seriam um forma desesperada sem um sentido plausível, para criar um novo estilo para a época. Considerava que a defesa, de um anterior movimento, colocava de parte a discussão da contemporaneidade na Arquitectura, e das imposições de o novo homem, associado a uma tentativa de dar resposta à crise social que se vivenciava inevitavelmente nesta doutrina, que não acolheria nem acompanhava novos espíritos emergentes de progressos industriais e das revoluções sociais e políticas. Nesse momento a Arquitectura seria basicamente a colagens de estilos superados com alguns acréscimos, traduzindo a expressão falsa dos materiais, onde a revolução industrial teria posto à disposição desta disciplina. Além disto o reportório ecléctico seria tão amplo que na maioria dos casos, os resultados dos objectos arquitectónicos assentavam em peças sem sentido, devido ao facto do objecto querer falar tantas linguagens, que acabava por perder princípios.

Para dar resposta a esta crise, surge a *Arte Nova* com o propósito de conceber um estilo para a sua época, contestando qualquer revivalismos e até a sua própria história. No entanto aceitando, contrariamente ao *Arts and Crafts*, a ligação entre a indústria e a arte sendo considerados os únicos caminhos possíveis para assistir a nova sociedade. Afirmando a degeneração de um estilo, ao constituir-se um novo movimento decorativo, como um fenómeno de gosto que acaba por cair num excesso de desenho manifestando-se com o ornamento e embelezamento de elementos da forma.

Para este teórico e arquitecto, um dos grandes pensadores dos finais do século XIX e um dos fundadores do modernismo, a Arquitectura não é arte afirmando até que: *A arquitectura não é uma arte, pois qualquer coisa que sirva a um objectivo se exclui da esfera da arte* (LOOS), pois esta disciplina sofre da necessidade de todos a apreciarem, por seguir as necessidades do homem, já que resulta de um procedimento lógico, funcionalista e útil. Entanto a arte trabalha o

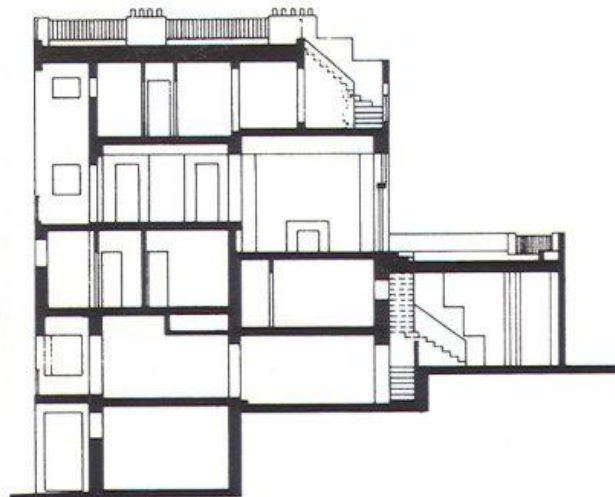
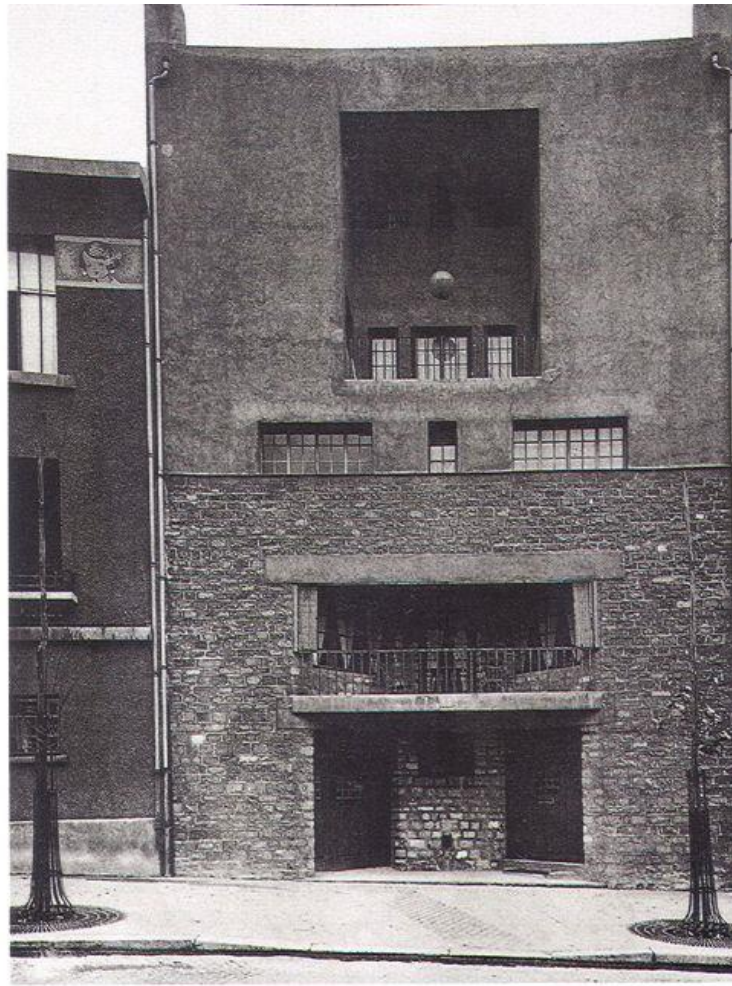


Figura 3: Casa de Tristan Tzara, Paris, Adolf Loos

seu próprio prazer, com desprendimentos, por não assumir nenhum valia utilitária ou racionalista. O próprio afirma no seu ensaio "Architektur" que:

A casa tem de ser amada por todos. Ao invés da obra de arte que não tem de ser amada por ninguém. A obra de arte é um assunto privado do artista. A casa não o é. A obra de arte introduz-se no mundo sem que exista necessidade dela. A casa cumpre sempre uma necessidade. (...) A obra de arte quer arrancar as pessoas da sua comodidade. A casa tem de servir a comodidade. A obra de arte é revolucionária, a casa é conservadora. A obra de arte ensina novos caminhos à humanidade e pensa no futuro. A casa pensa no presente. (CARRENHO et al ., 2013)

Como o próprio Jorge Cruz Pinto o assume, este arquitecto manifesta a sua obra através da associação a um cubo como *matriz virtual* (PINTO, 2007:179) com adições e subtrações parciais, deixando transparecer esta formatação no desenho das plantas, cortes e alçados na maioria das suas casas, como acontece na *Casa de Rufer, Villa Moissi, Casa Strasser, Casa Moller, Casa Muller, Villa Karma* entre outras. Este arquitecto ou artista, mesmo não se afirmando como tal, revela contrariedades e nuances de princípios artísticos nos seus objectos arquitectónicos, para explicarmos melhor esta afirmação anterior, teremos de começar por denunciar alguns dos seus princípios e esmiuçar alguns exemplos da sua obra.

A obra de Loos respeita o legado dos fundamentos da tradição do clássico, e alcança a modernidade todavia opõem-se a certos componentes deste, com o uso excessivo de transparências. Tende assim a esboçar fachadas opacas, que não deixam transparecer parcialmente a comunicação para o exterior, numa analogia a um elemento delimitador assinalando e separando a intimidade e privacidade com o espaço público. Tenta demarcar dinamismos no espaço interior definindo área com uma maior liberdade espacial, onde por exemplo, várias salas podem comunicar visualmente entre si, e com o desenvolvimento das altimetrias dos tectos associados as diversas necessidades e funções dos espaços, proporcionando ao utilizador a percepção amplas dos espaços, estes princípios inserem-se numa doutrina designada de "Raumplan-Architektur". Na sua *Casa Tzara* (fig 3) explora o desenho cúbico, com a trabalho simulado de dois cubos que esquisça, adaptando-se à inclinação do terreno, provocando a partição na fachada principal onde



Figura 4: Casa Moller

limita a abordagem dos materiais, através do desenho da simetria destes. As múltiplas escadas que se desenham no íntimo da casa permitem o prolongamento das planimetrias dos espaços e cruzamento dos olhares dos utilizadores a vários níveis. Apesar de este arquitecto, refutar a presença do ornamento e valorizar a permanência dos elementos e sistemas puros sem grandes desenhos, desenvolve a poética e o lado mais artístico, e ambíguo nos seus trabalhos, com o recurso por exemplo a espelhos, que não só encobrem as formas tectónicas e estruturais, porém concebem mutuamente a ideia ilusória do prolongamento das áreas. Estes espelhos surgem também, como uma leitura de resistência às ideias de excesso de exploração de transparências da Arquitectura moderna, criando com estes revestimentos interiores, a difusão e diluição dos limites virtuais do espaço, remetendo-o para si mesmo. Manifesta e expressa estas investigações na sala de refeições da *Casa Steiner* (fig 5), na *Casa Muller* e aparece muito marcado no *American Bar*, entre inúmeros exemplos que poderíamos dar.

Na *casa Moller* (fig 4) é explorada novamente a delineação da caixa virtual, que se movimenta e fragmenta num jogo de planos, destacando o momento de entrada da habitação com um elemento suspenso delimitado de composição simétrica, que determina a linguagem da fachada. Nos interiores são explorados todas as naturezas funcionalistas, que envolvem os propósitos do usuário da obra, respeitando ao máximo as suas crença e os seus meios culturais do uso ligado à finalidade do espaço doméstico, e também destapam os desníveis do interior do *raumplan*. Com a *casa de Muller* (fig 5), uma das habitações mais conhecidas destes arquitecto, mantém o mesmo registo de espaços livres, fluído e sequencial de zonas interligadas com *corredor-escada-vestibulo-sala* (PINTO, 2007:182). Nesta mesma obra são demarcados, com materiais diferenciadores, como o mármore, os componentes arquitectónicos (pilares, guardas e lambris) para delimitar com subtilidade os espaços sobre um fundo de estuque branco das paredes e tectos. Acentua o seu trabalho e princípios na aplicação do revestimento, através da utilização de materiais como painéis de madeira e de placas de mármore, com grandes dimensões para não se notarem os veios e diminuir o número de juntas, numa procura para o realce da expressão plástica dos mesmos. Preocupando-se também com a sua composição, brilho e coloração, comportando-se como um pintor que lança tinta para uma tela, e se inquieta com equilíbrios de cores, de

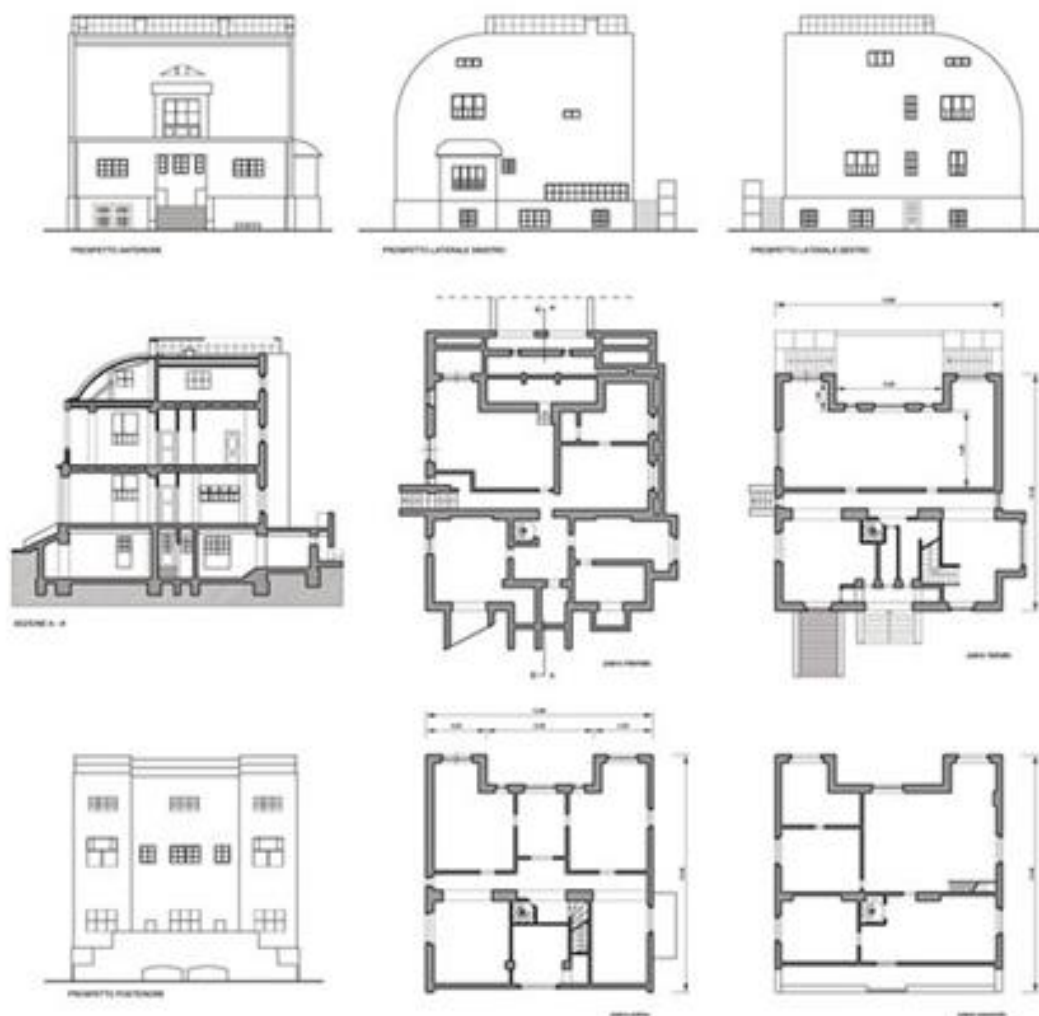


Figura 5: Pormenor do átrio da Villa Muller, Adolf Loos; Casa Steiner

vazios e cheios. Simultaneamente os seus acabamentos são associados aos sistemas de limites, como já falamos anteriormente, com os contrastes de materiais e com a expansão das linhas para o desenho de mobiliário fixo, recriando recantos e refúgios íntimos.

Com todas estas nuances e paradoxos, entendemos que Adolf Loss assegura, com os seus manifestos, todos os valores utilitários e funcionais procurando a resolução de problemas programáticos, apesar de com todos estes racionalismos, querendo ou não consegue acrescentar poética e *artisticidade* aos espaços que desenha. Porém sublinha constantemente, que só a Architectura fúnebre pode ser considerada arte, quando afirma:

só uma parte muito pequena da architectura corresponde ao domínio da arte: as obras funerárias e os monumentos comemorativos. Tudo o resto que tem uma finalidade deve ser excluído do império da arte.
(LOOS in PINTO, 2007:185).

No entanto todas as suas preocupações em entender os hibridismos as complexidades do ser homem e comunicar com os desígnios deste fazem das suas obras práticas artísticas. Pois a arte não surge somente de caracteres louco, afirmar-se com um mensagem e intuito, que realmente não têm nenhum valor utilitário, mas não surge inclusivamente como um elemento para agradar o olhar, estimula-nos e forçando-nos a reflectir sobre alguma coisa ou algo, tal e qual como acontece na architectura.

Nadir Afonso é um dos architecto/pintores que concorda com as premissas de Loss, tendo até a sua dissertação de mestrado sobre esta temática, intitulada de *A architectura não é uma arte* onde desenvolveu reflexões teóricas sobre a arte, e as suas perspectivas filosóficas e científicas, chegando à conclusão que a architectura não pode ser considerada uma arte, devido à sua forte componente funcional e utilitária. A estruturação do seu pensamento, nasce da creditação da função que se apresenta como um imperativo na architectura, argumentando que:

(...)a architectura é regida por leis a que eu chamo leis da perfeição.(...)
Para mim, o architecto deve basear-se na perfeição. E o que é a



Figura 6: Le Corbusier

perfeição? Qualidade do objecto cuja função responde á nossa necessidade. (CEPELA, 2013:121)

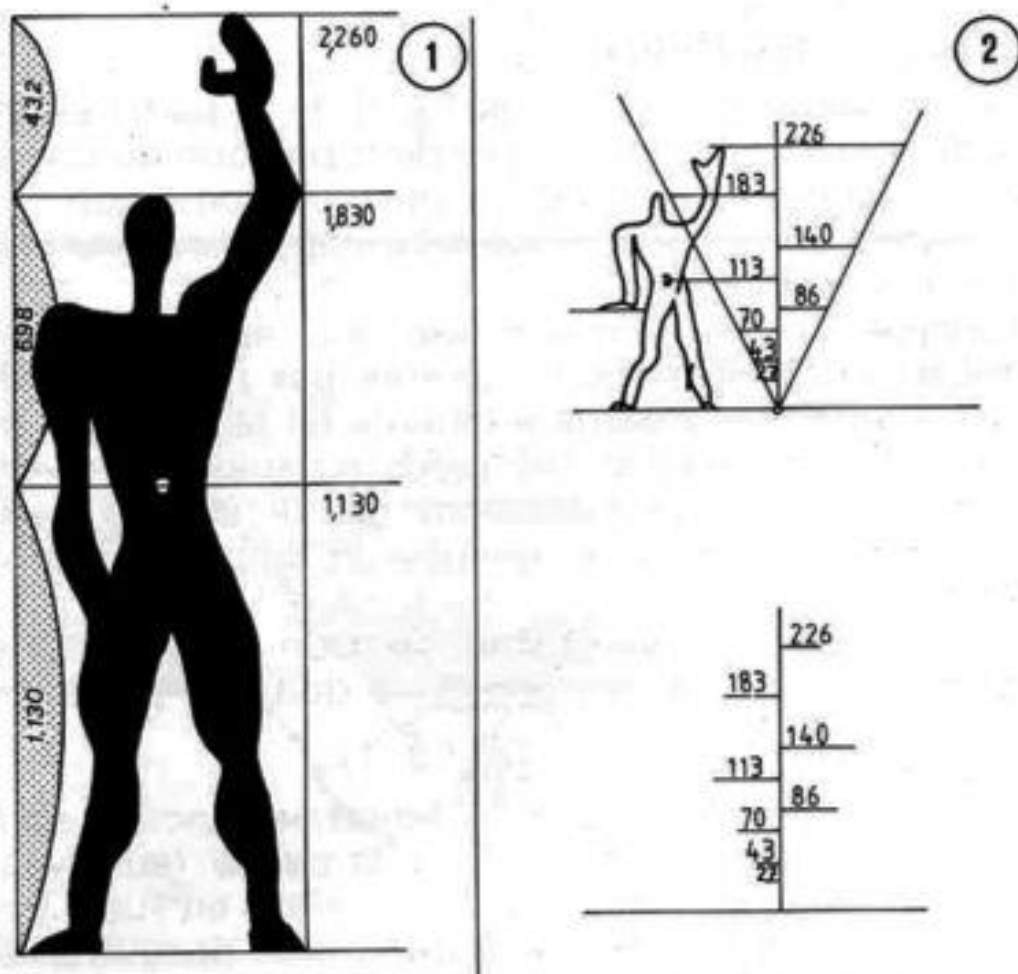
Acreditava, que a arquitectura apresentava restrições e limitações ao nível da criatividade artística, em contra partida a obra de arte, não teria o peso de um valor utilitário, tendo assim essências *das leis da harmonia* (CEPELA, 2013:120), assente então, em princípios instintivos, com uma forte vertente de liberdade, em que o individuo não a consegue explicar racionalmente.

As perspectivas de Nadir não eram aprovadas por a pessoa de maior influência e referência para si no mundo da Arquitectura que seria Le Corbusier. Pois este para além de se dedicar á Arquitectura, também pintava e esculpia, acreditando sempre, que esta disciplina se integrava no mundo artístico referenciando que:

(...) A Arquitectura é a arte por excelência, que atinge o estado de grandeza platónica, ordem matemática, especulação, percepção de harmonia pelas relações comoventes (CORBUSIER, 1994:73)

Apesar, de todas estas premissas, pensamentos críticos, válidos e solidamente argumentados, acreditamos que a Arquitectura é uma Arte, pois vincula relações, transfigura, esteticiza a diversidade dos princípios racionais, técnicos, utilitários, económicos, sociais. Todavia é exactamente, nesta capacidade de equilíbrio, entre a racionalização e o imaginário arquitectónico que reside o verdadeiro conteúdo artístico desta disciplina. Na verdade, e com esta afirmação fica claro, que o *arquitecto não deve ser ingénuo ou sentimental em relação à utilidade ou racionalidade* (PALLASMAA, 2013:100) da obra de Arquitectura, têm de haver sempre uma operação mediadora entre a esfera do imaginário arquitectónico e a esfera do intelecto prático e racional da mesma, sendo que é para a vivência humana.

Para compreendermos melhor o legado e os entendimentos de Le Corbusier, um dos arquitectos mais marcantes do século XX, necessitamos de explorar as suas obras, pois este artista rege-se por princípios teóricos bem vincados porém conseguindo tratar as suas obras com sensibilidade e poética. Constituiu um marco



LE CORBUSIER . LE MODULOR

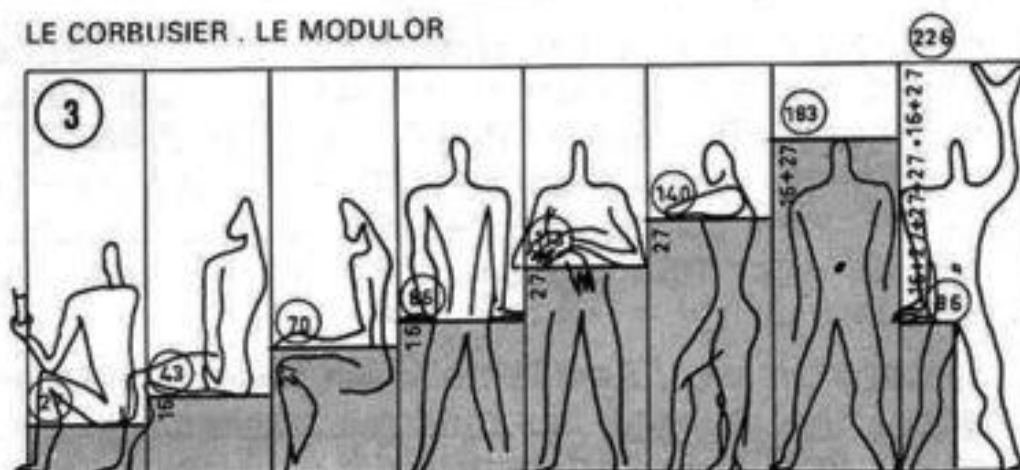


Figura 7: Modulor, Le Corbusier

de fundamentos teóricos e câmbio de referências de outros artistas, que se suportam com a metaforização da caixa, onde lhe pode concretizar operações de subtração, adição, intersecção e suspensão com as ideias Clássicas da figura cúbica e da valorização do volume puro, sobre a influência de *Adolf Loos* que explora estes princípios, pesquisando assim as capacidades plásticas da geometria das formas elementares. Em simultâneo deixando-se impressionar, como ele próprio o afirma nos seus escritos, por as tradições do neoplatónico do racionalismo francês dos finais do século XVIII "interpretado" por *Boullée* e *Ledoux*, pela disposição do funcionalismo de *Durand* e pelas volumetrias das habitações em terraço de *Tony Garnier*.

Estabelece alguns princípios, sobre orientação destas influências, com novas ideias através do Modulor (fig 7), que nele conjuga um sistema de proporções relacionado com a escala do homem, em que a medida surge ergonómica com o objectivo de se tornar uma medida *standarizada*. Este medidor pode configurar a estrutura da forma do objecto arquitectónico, com um sentido puramente racional. Afixa os seus cinco principais conceitos da Arquitectura moderna, como afirma Giulio Carlo Argan no seu livro *El arte moderno*, com o desenho da planta e fachadas livres por meio de estruturas independentes que permitam a livre locomoção das paredes; o esboço do volume livre erigido por um sistema de pilotis de maneira que se possa circular por baixo dela, sem que o movimento da rua seja interrompido; o jardim é estabelecido sobre o terraço, onde a natureza entra literalmente na habitação; as janelas traçadas em comprimento possibilitando a fachada livre, permitindo também a relação desimpedida com a paisagem.

Concretiza estes sistemas nos seus projectos, e onde se verifica marcadamente patente a aplicação destes princípios é na sua obra *Villa Savoye* (fig8) com o ser elevada através de pilotis, a marcação da anulação do piso térreo com o recuar de um volume curvo reticulado transparente, a ligação livre dos espaços o interior e a sua planificação curvilínea, a janela desenha ao comprimento chegando a tocar quase o perímetro do volume, e a corporificação do jardim no terraço numa espécie de criação de pátios.

Todavia existem outras casas, em que esmiúçam todos estes entendimentos, como a *Casa Citrohan* pela estrutura regular, desnudada de ornamentação



Figura 8: Villa Savoye em Poissy, 1929-1931, Le Cobusier

formando um paralelepípedo, ao nível volumétrico, que desliza entre os três pisos esboçando a casa, com uma cobertura plana, delineando um terraço fazendo uma analogia um caixa simples puramente utilitária servindo de paradigma para o funcionalismo. No seu interior a volumetria continua a estar bem marcada, mas em alguém momentos criando espaços vazios na altimetria, numa altura livre dupla, onde numa parte do salão seria enunciada uma meia laje, gerando um espécie de *mezanine*. Estas novas composições manifestam-se também na *Villa en Garches*, no qual, as diferentes altimetrias e as suas paredes envidraçadas provocam uma variedade de leituras do interior para o exterior, e vice versa. Ao percorrermos e analisarmos as múltiplas obras de *Corbusier* entendemos que se preocupa com várias vertentes da Arquitectura e pronuncia-se com vários extractos e fases, qual como Jorge cruz pinto o afirma, este mestre percorre as camadas mais sensíveis na aparência do objecto, à ocorrência de pesquisa plástica estruturais dos materiais até à imperceptível latência, alcançando estas nuances quando combina as linguagens arquitectónicas com muitas formas de expressão plástica como o desafio das texturas, cores, pinturas; sempre que se preocupa com as configurações e leituras cruas dos formatos dos objectos arquitectónicos procurando explorar a luz, como um jogo sábio dos volumes sob a luz, como o próprio artista o afirma; e quando deixa revelar o duplo sentido do que desenha, sempre delimitado por os seus princípios racionalistas.

Apesar de considerarmos o seu racionalismo uma formalidade, como o próprio *Giulio Carlo Argan* o afirma, declarando até que o seu racionalismo não é *um racionalismo metodológico-didático, que possui seu centro na Alemanha, na Bauhaus, e tem à frente W. Gropius* (ARGAN,2004:264) nem *racionalismo ideológico, o do construtivismo soviético nem um racionalismo formalista, o do Neoplasticismo holandês*, pois nestes mecanismos, o artista abraça um novo sentido de realidade, por outras palavras um sentido metafísico, que transcende o espaço físico da obra, apoderando-se do imaginário sobre o real. Expande-se as leituras e as percepções do utilizador comum, numa ligação simbiótica de comunicação do homem à obra, evidenciando o lado mais artístico do arquitecto. Como o próprio o afirma quando diz: *des yeux que ne voie pas* (CORBUSIER in PINTO, 2007: 194) traduzindo-se nos olhos que não vêem, em que Jorge Cruz Pinto interpreta como *os olhos cegos que apenas percebem a aparência das coisas e que não aprofundam* (PINTO,



Figura 9: La Tourette, Le Corbusier

2007:194). Desta forma *Corbusier*, em obras como *La Tourette* (fig 9) e *Romchamp* experimenta uma nova forma de mostrar a sua linguagem e leitura sobre as coisas, abre assim uma nova fase para a sua concepção arquitectónica com expressões formais completamente distintas. Na igreja de *La Tourette* é explorada a formatação da caixa, desmaterializando-se de forma subtil com a frincha de luz presente, na aresta de contacto entre o plano vertical da parede, e o plano horizontal do tecto num acto poético e simbólico de analogia a um momento de levitação, em que a luz penetra no espaço diluindo os limites.

No caso da igreja de *Romchamp* (fig 10) a sua configuração, afasta-se por completo da caixa e por consequência da simplificação na forma volumétrica, desenhando paredes autónomas curvilíneas e côncavas assentes numa nova revelação e expressão de formas orgânicas, como um reverso do seu dialecto inicial, arruinando a formatação da caixa. As paredes surgem como “membros” que se propagam do interior para o exterior, numa clara expansão física imaterial da tridimensionalidade do espaço, confundindo-se os limites do objecto arquitectónico, com a envolvente exterior que o engloba. *Corbusier* deixa patente a sua vontade de “levitação” das poderosas lajes de betão, que afirmam a cobertura curvilínea, quase contrariando as leis da física, proporcionando deste modo o aspecto imaginário da obra. Os limites, das paredes e da cobertura denunciam a independência entre estes elementos, onde é desenhado uma racha de luz que dilui as fronteiras dos planos. Nos muros que delimitam o exterior e interior são esboçados rasgos de luz, aparentemente alectórios que conferem uma certa mística e espiritualidade ao espaço, concebendo uma áurea sagrada a este espaço tão peculiar de oração.

Com estes entendimentos sobre *Corbusier* alcançamos que vive e experimenta o melhor dos dois mundos, entre a racionalidade que se manifesta com a presença do visível emergente da forma, evidenciando a estética da “maquina do habitar”, e por outro lado potência as latências e as percepções mais invisíveis do espaço, numa procura em estimular os sentidos aos utilizadores, marcando um sentido mais sentido mais livre na sua obra. Assim surge como o mestre, artista e criador do século XX, pois é inovadora desafiando as barreiras pré-estabelecidas e pré-concebidas da Arquitectura da época, afirmando-se com novas composições

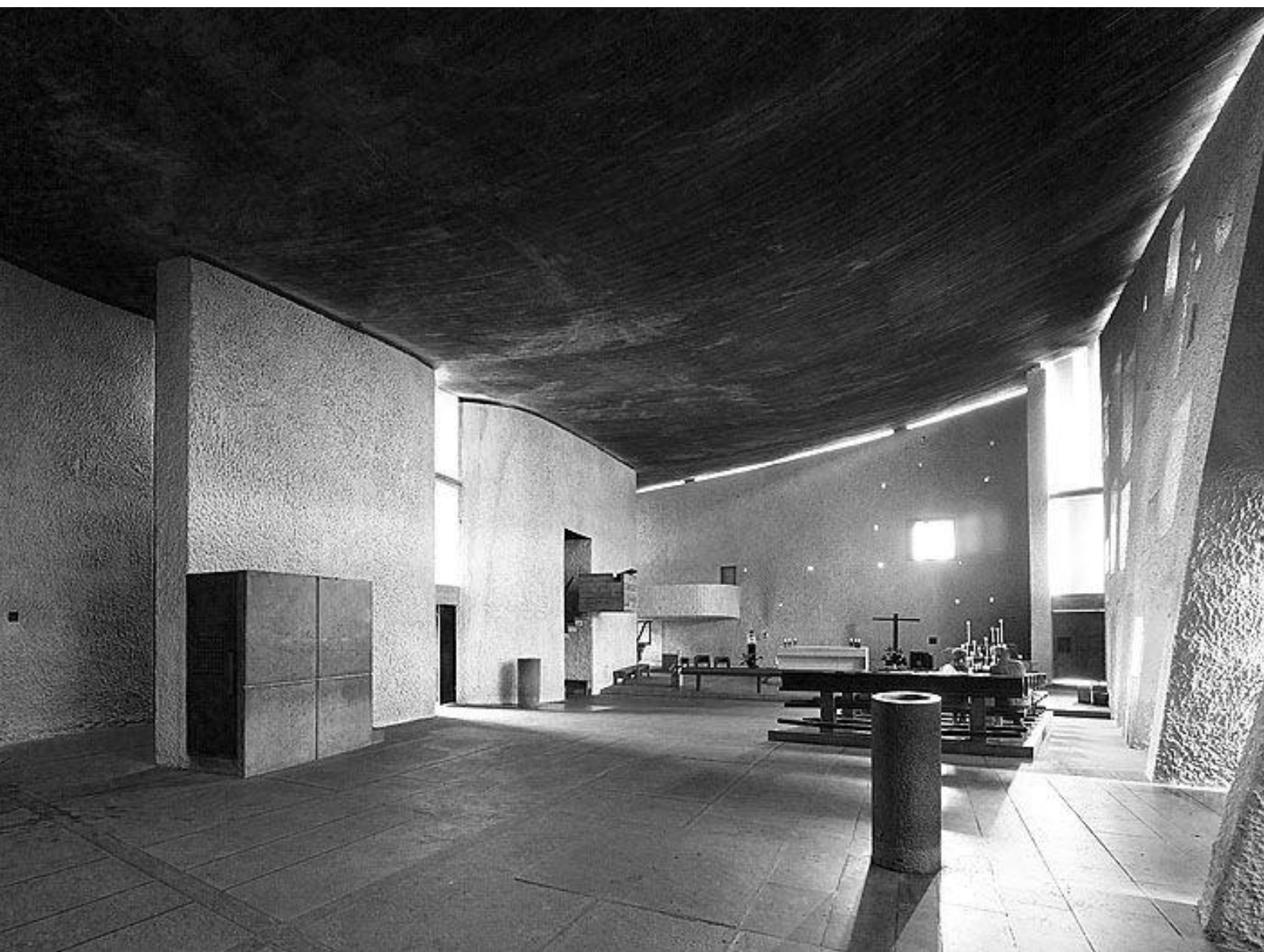


Figura 10: Capela de Romchamp

que conciliam as indagações escultóricas, pictóricas e arquitectónicas. Gerando espaços extraordinários de consciência e de transfiguração do olhar, que despertam o sentido profundo da obra, numa manifestação pura da sua arte.

Entendemos assim, que a Arquitectura está refém, a um fato utilitário, mas isto, não significa, que porém, a sua essência mental e expressiva, resultem directamente de características funcionais e tectónicas. Torna-se importante esclarecer, que a arte da Arquitectura habita na interpretação e não somente na inovação, pois a sua essência é artística, mental, funcional, que está implementada na realidade do ser humano e, se este mistério se perder, a Arquitectura transforma-se numa simples forma de fabricação de edifícios, sem sentido, sem intencionalidades, sendo somente uma exteriorização de formas, e de imagens mirabolantes sem fundo e nem originalidade. Além disso deve-mos salientar, que arquitectura (...) *está no facto de agir com um vocábulo tridimensional que inclui o homem (...)* (ZEVI, 2002:17). E como o próprio Tadao Ando o afirma:

Depois de garantir a base funcional de um edifício, tento descobrir até que ponto ele pode ser desvinculado da função. A arquitectura se encontra na distância entre ela e a função. (ANDO in PALLASMAA, 2013:98)

Nesta afirmação é realçado que a Arquitectura não surge somente, de um processo utilitário. Procurar, o equilíbrio entre as pressões e aproximações, do mundo funcional com o mundo artístico.

Eu acredito que há duas dimensões separadas que coexistem na arquitectura. Uma é substantiva e refere-se à função, segurança e economia, e uma vez que a arquitectura acomoda a vivência humana, não pode ignorar estes elementos do real. No entanto, pode a arquitectura ser arquitectura com isto apenas? Uma vez que a arquitectura é uma forma de expressão humana, quando abandona as exigências da construção pura para entrar no domínio da estética faz surgir a questão da arquitectura como arte. (ANDO in ABRANTES, 2013:103)



Figura 11: Escultura Richard Serra

Completando a afirmação anterior, este discurso de Ando deixa uma doutrina na disciplina, e alega que esta trabalha com duas dimensões do imaginativa e do real, é com esta síntese que conseguimos tocar na sensibilidade humana. O seu propósito tem sido, entender a genética da Architectura e por consequência defender que a Architectura não surge de uma acção calculista, desta forma nasce da conjugação da construção morfológica com a arte que se atribui á percepção conceptual que delimita a forma final, desde o papel até à construção, e assim emerge a sua Architectura.

Contrariando esta perceptiva, Richard Serra, um dos maiores escultores de todos os tempos, refere que a arte e a Architectura nunca se confundem:

Gostaria que os arquitectos pudessem aceitar o fato de que são arquitectos e que são úteis como arquitectos e, portanto, parassem de se confundir, com a noção de serem artistas e arquitectos (...). Eu esperava que os arquitectos (...) viessem a entender que têm, basicamente, uma profissão, não uma missão artística. (SERRA in PALLASMAA, 2013:98)

Esta citação, com duras palavras não deixa de ser, em parte, verdade pois tal e qual como referimos anteriormente o objecto arquitectónico segue princípios funcionalistas e utilitários que as outras prática artísticas não tem de se restringir. No entanto, o objectivo primordial das artes na sua generalidade, incluindo a Architectura, é a materialização de uma ideia, de um pensamento passando uma mensagem, encontrando uma memória, uma história, através daquilo que se concretiza, fazendo com que o humano entenda esta mensagem, já que interage tão directamente com a obra no quotidiano.

A arquitectura tem a capacidade de agregar todas as artes, pois têm de ser (...) funcional muito especial; limita o espaço para que possamos residir nele e cria a estrutura em torno das nossas vidas (RASMUSSEN, 2007:9). Desta forma esta disciplina emerge com um valor utilitário, simbólico, poético, em que a comunicação entre o homem e a arquitectura concebe uma arte com características únicas.





Capítulo 2

Capítulo 2 _ Hibridismos e (in)comodidades na Arquitectura

Neste capítulo são abordados os sentidos mais artísticos e as nuances multidisciplinares na Arquitectura. Esmiuçando com mais precisão, a busca das intencionalidades e conteúdo das latências, subtilezas e extensões desta disciplina. Percorrendo e exemplando os paradigmas entre os objectos resultantes das práticas artísticas, desde as instalações, às pintura, às escultura com o objecto arquitectónico. Por intermédio de relações e tensões entre os objectivos utilitários e as metas estéticas, investigando assim campos de alcance arquitectónicos, numa zona de cruzamentos entre as artes susceptíveis a serem habitadas, que se intitulam como para-arquitecturas. E diligenciando as ligações das práticas artísticas e a Arquitectura no seu processo criativo, onde ambas iniciam a sua criação com um gesto solto, despreocupado e posteriormente o racionalizam dando-lhe uma mensagens e intuíto, percorrendo a vários discursos de arquitectos importantes da modernidade para comprovarem estas teorias.

2.1_ Hibridismos na Arquitectura e outras artes

Ponderar sobre a charneira das relações cómodas e incómodas dos saberes artísticos com a Arquitectura, teremos de primeiramente apreender as ligações e entendimento sobre a produção arquitectónica, que se assume com nuances de lógicas artísticas comuns. Com isto compreendemos a necessidade de entender a denominação da Arquitectura e dos seus limites disciplinares. Na tentativa de alcançar e captar os campos específicos de acção da disciplina, admitindo que vão surgindo antagonismos e paradigmas patentes na sua própria definição, e por consequência também na definição dos seus desdobramentos.

No começo da década de 80, Bernard Tschumi compõe uma sequela de artigos intitulados de *Arquitectura e limites*, na revista nova-iorquina *Art Forum*, onde participam Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Anthony Vidler, Raimund Abraham e Kenneth Frampton.

Tschumi, sintetiza e esclarece as principais temáticas debatidas na época, refletindo sobre as particularidades e a génese da arquitectura como doutrina, questiona-se sobre o que é mais importante a função e utilitário ou o método de

construção. Contesta os limites da arquitectura e explora a ideia, se o arquitecto necessita de optar pelo *Genius Loci* e o *Zeitgeist* para aconselhar os *fenomenólogos* e os *historicistas*, ou a escolha deve se dar antes entre as *preocupações sociais* e a *autonomia* (NESBITT, 2008:172).

Desta forma, os limites surgem como âmbitos e espaços de estratégia da arquitectura, suscitando a reflexão sobre a concepção arquitectónica e os seus diversos campos de manifestação, podendo ser desenhos e escritos, arcando com todas as influências das fronteiras da construção. Certificando-se de que a arquitectura não se define somente pelo processo de construção, mas sim por todas as expressões, preocupando-se com pensamentos e lógicas do contexto dos edifícios.

Entendemos, que o conceito de limite se define inserido numa época, assim Tshumi propõem que na significação da tríade vitruviana se encontra a verdadeira essência da Arquitectura perdurando durante anos este conceito. Todavia admite, que no decorrer do século XX onde a industrialização domina as temáticas do século, estabelecem-se rompimentos neste conceito de Vitruvius. Assim recriam-se com três principais linhas de pensamento, onde *venustas*, que significa a beleza, transfigura-se num sistema estrutural, a *firmitas* abandona a sua relevância com o *interesse do modernismo pelo efeito das superfícies* privou ainda mais os volumes de sua *substância material* (NESBITT, 2008:180) com a libertação das construções de vedações, abre espaço para a restituição dos volumes restringindo-se por *leis formais e não estruturais* (NESBITT, 2008:180). E a *utilitas*, apresenta-se como a referência ligada ao conforto, sendo directamente vinculado com o valor utilitário e funcional da Arquitectura, assumindo-se como um produto, que precisa de ter características capazes de satisfazer as carências do abrigo para o homem, estabelecidas pelas proporções do mesmo.

Com isto segundo Tshumi, teremos de respeitar os limites de cada prática artística, afirmando que:

Invejar a "utilidade" da arquitectura ou, reciprocamente, invejar a liberdade do artista, em ambos os casos, demonstra ingenuidade e entendimento equivocado do trabalho do arquitecto e do artista. Se o

ato de construir tem uma relação com a utilidade, a arquitectura não tem necessariamente. Chamar de arquitectónicas as esculturas que se apropriam superficialmente do vocabulário dos frontões e escadas é tão simplório quanto chamar de pinturas as insípidas aquarelas de certos arquitectos ou os desenhos em perspectiva de firmas imobiliárias. (NESBITT, 2008:176),

com esta citação podemos perceber a Arquitectura vive com esta balança, tentando o equilíbrio entre estes dois hemisfério, um hemisfério que se liga ao funcional e um que se une á liberdade e á intuição, desta forma os arquitectos adoptam esta ambição de serem mais livres e os artistas sentem o desejo de ser mais racionais.

Estas disciplinas, apesar de se agregarem em determinados momentos, assumem fronteiras e desdobramentos. Pois não podemos confundir estas práticas ao ponto de as acharmos arquitecturas, por fazerem uma simples escultura com lógicas de habitação, ou seja com escadas e frontões delineados. Apesar disso não se manifestam como Arquitectura. Desta forma existentes limites bem marcados nestas práticas, todavia o que elas podem também manter em comum, é o processo de concepção de uma obra de arte, seja ela Arquitectura, escultura, pintura. Surgindo com o movimento do lápis a marcar o papel criando formas, silhuetas e atmosferas onde posteriormente se transformam em matérias diferente com funcionalidades e histórias distintas, e é exactamente deste desequilíbrio e equilíbrio entre as duas balanças que falamos anteriormente que nasce a obra.

Neste artigo, o autor apresenta duas obras importantes de referência, constituída por um conjunto de desenhos de John Hedjuk e uma exibição de ideias de Anthony Vidler. Sendo que Hedjuk concentra-se em lidar e dominar tanto os constituintes das articulações e revelações da arquitectura, como com os seus recursos de representações, carregando-os com os seus próprios limites. Assim Hedjuk, inspira múltiplas relações entre os *materiais, a função e a representação*. (NESBITT, 2008:177)

Já Vidler abre portas para um novo pensamento no espaço da metodologia onde os princípios e cronologia das ideias, das linguagens e das ciências

intersectam-se tocando na história da Arquitectura. Os ideais deste arquitecto colaboraram expressivamente para que *as coisas possuam, no grau máximo possível, uma qualidade ou atributo* (NESBITT, 2008:177), numa tentativa incessante de encontrar novas definições para os limites manipulando novas concepções arquitectónicas, de maneira a não levá-lo a um fim. (NESBITT, 2008:177)

Ao recusarmos e interrogarmos, que a essência da Arquitectura não emerge somente na utilidade e ao mesmo tempo entendermos que o funcionalismo desta disciplina se torna uma exigência moral. Porém o autor nega a ideia de que os arquitectos restringem-se somente a resolver dúvidas de programas pré-estabelecidos, uma vez que estes sempre tiveram o seu papel na sociedade e por consequência sempre instituíram relações e reproduções de valores culturais e sociais nas suas obras, quer dizer o trabalho dos arquitectos não retracts apenas simples, concepções descritivas e quantitativas de um projecto, mas a totalidade de uma manifestação ideológica e pensamentos envolvido para a sua eficácia e concretização.

Na continuidade desta temática, e ao falarmos do entendimento dos limites na Arquitectura, sentimos a necessidade de explanar o conceito de para-arquitectónico. Este surge como um modelo de extensão do conceito de Arquitectura, trabalhando paralelamente com a doutrina da disciplina e desenvolvendo um parecer aberto para novas experiências de *espacialidade quase ou imaginariamente habitável* (PINTO, 2007:137) manifestando a sua independência apoiando-se em áreas como a pintura, as instalações, a escultura,

o cinema, a música, a literatura, a filosofia e o pensamento científico onde muitas vezes se exploram espacialidades susceptíveis de ser habitadas, ou recorrem a alusões arquitectónicas (PINTO, 2007:137).

Um dos autores que explora esta concepção expansiva na Arquitectura é Simón Marchán Fiz, teórico de arte com a sua hipótese da *categoria estética de “entre”* (PINTO, 2007:137), referindo-se as obras que se admitem com *uma espécie*



Figura 12: Étant-donné, Marcel Duchamp

de indefinição (...) a meio caminho entre um artefacto, a escultura e a arquitectura (PINTO, 2007:137), mostrando mais uma vez esta conexão ambígua.

Para entendermos melhor estes princípios do conceito para-arquitectónico, teremos de explorar alguns exemplos de obras e de autores, pondo á prova algumas fronteiras da arquitectura e esclarecendo as relações imediatas ou ambíguas entre os cosmos das práticas artísticas e o objecto arquitectónico, mencionando assim sempre obras de arquitectura e obras de outras áreas artísticas. Nesta zona de entendimentos reflecte-se sobre obras como *Étant Donnés: la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage* de Marcel Duchamp, a câmara *Plight* de Joseph Beuys, a caixa metafísica de Oteiza, as pinturas de Vieira da Silva, o modelo de San Carlino alle quattro fontane projectado por Mário Botta e a obra *Public Space: Two Audiences* de Dan Graham todas exibindo o seu carácter habitável e vivencial onde se associam as concordâncias e harmonias entre estas áreas artísticas.

Ninguém melhor do que Marcel Duchamp, conhecido como um dos artistas Franceses mais revolucionários e importantes do século XX, para exemplificar estas extensões e limites entre as práticas artísticas. Este artista inserido na modernidade vivia á sempre do seu tempo, sempre com novas ideias e entendimentos sobre o mundo, extrapolando sempre as proibições e sentindo-se estimulado por tudo o que era convencional pondo em causa tudo o que era regra ou protocolado, dando-lhe uma nova leitura e sentido. Em meados do ano de 1910 o artista compôs uma série de objectos, apelidando-lhe de *ready made*, com peças escultóricas compostas por objectos triviais, que não teriam nenhum valor prático, e que retiradas do seu contexto habitual perderiam o seu verdadeiro significado e valor simbólico. Com Duchamp instalaram-se um grupo de *inauditas relações entre o objecto e o sujeito (simbolismo)*, abrindo assim o panorama do objecto surrealista (CIRLOT in PINTO, 2007:129).

Nos anos 20 o artista concebe inúmeras obras que se aproximam aos conceitos de para-arquitectónicas, onde Jorge Cruz Pinto dá como exemplos a obra intitulada de *La Porte du num. 11 Rue Larrey, Paris, Fresh widow e Étant donnés, La chute d' eau, 2 le gaz d'éclairage* (fig 12).

Duchamp com a sua obra *Étant donnés, La chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage* concebeu uma variante de câmaras ou de caixas de espaço tridimensional, onde por trás de uma portada envelhecida nasce um espaço secreto, existindo um orifício nessa mesma porta que deixa observar um moreto de tijolo com uma fissura transparecendo a visão inédita de uma mulher nua, que agarra uma lâmpada acesa, assente num panorama campestre livre e luminoso. Estas câmaras recriam um jogo de dinâmicas e paradoxos entre o interior ou intimidade, e o exterior ou sociabilidade, pois só o movimento do sujeito ao olhar pela fissura já se torna um acto particular e privado, numa acção quase voyeur, enquanto a porta surge simbolicamente como um impedimento e restrição exterior associada a um objecto mais público. Esta barreira espacial provoca um distanciamento entre a composição interior e o exterior da obra, ou seja revela-se ao mesmo tempo nunca se revelando, já que quando vemos esta porta pelo exterior não entendemos, o que por trás surge, simultaneamente ao descobrirmos o que ela representa queremos atravessa-la e entender de perto, estabelecendo aqui uma pressão erótica entre a cena como emissor e o observador como receptor.

Este artista ao longo da sua carreira interessa-se pelo estudo à cerca do olhar sobre a arte, opondo-se àquilo que ele próprio o chamava de "arte retiniana", sendo uma arte que agrada ao olhar. Duchamp produz toda a sua arte afastando-se da "arte retiniana", acreditando e revelando uma "arte mais cerebral", em que se ressaltam os aspectos mais intelectuais e conceptuais da sua expressão artística. Desta forma, o movimento *ready-made* manifesta-se como tentativa de fugir da "arte retiniana" ao expor o público a um confronto com algo que já viu algures todavia forçando-o a pensar e reflectir sobre a questão da arte enquanto linguagem. Manifesta esta sua vontade de transformar, ou pesquisar aquilo que é do quotidiano do humano para o fazer entender as suas próprias intimidades e nuances, pegando em coisas comuns, dando interpretações diferentes em contextos diferentes, centrando-se em questões universais e entendíveis a todos, como por exemplo o erotismo ao afirmar:

Creio no erotismo porque é algo de generalizado no mundo inteiro, algo que as pessoas compreendem (...) não lhe dou um significado pessoal,

mas basicamente, é um meio de tentar pôr a descoberto situações que estão constantemente escondidas (DUCHAMP in PINTO, 2007:131)

Apesar de todo este entendimento sobre a arte, Duchamp nesta particular obra incita ligeiramente os princípios da arte retiniana, quando inclui todo o erotismo na obra, focalizando-se na imagem de uma mulher despida que incitam a excitação do mirone por a cena. Com todas estas percepções sobre os princípios do artista, entendemos que as suas obras delatam e convertem-se em metáforas e analogias, como o próprio Jorge Cruz Pinto o afirma alcançando o “metafenomenológico”, existindo sistemas e elementos dilatáveis à Arquitectura, com as suas manifestações de relações e pressões entre o objecto e o humano, marcando uma comunicação mútua e o acesso á revelação do sentido dos seus conteúdos ocultos (PINTO, 2007:133).

As obras de Duchamp possibilitam as potenciais analogias com Arquitectura, em particular esta obra, pelo raciocínio de separam e partindo dos espaços de transição com a zona pública, semi-pública e privada, tal e qual como acontece na arquitectura. Compreendemos que a porta, desta câmara deste artista, representa a fronteira do espaço público com a zona semi-pública, sendo interpretado como uma possível sala de uma habitação, remetendo-nos para princípios arquitectónicos. De outra forma o que está por trás do moreto de tijolo pode metaforizar o quadro da casa, sendo o lado mais íntimo e privado das câmaras ou caixas. Além destas lógicas de deslocação e de funcionalidades, estas obras relacionam-se com o objecto arquitectónico pelas suas dimensões visuais e conceptuais, de latências inerentes á obra que nem todos os utentes conseguem perceber, estimulados através dos sentidos, percepções e emoções, de maneira que Marchán-Fiz analisa e questiona-se sobre as proximidades entre a conceptualidade e aquilo que o utilizador percepçiona afirmando que:

Os novos espaços do desejo, pelo jogo irónico do ver e do não ver através das ligações mórbidas entre o espaço “atrás” e os espectadores. Será a arquitectura, por casualidade, este espaço erótico do acoplamento entre o que nos provém da retina e o conceptual? (MARCHÁN-FIZ in PINTO, 2007:134)



Figura 13: Casa de Blas, Madrid, Campo Baeza

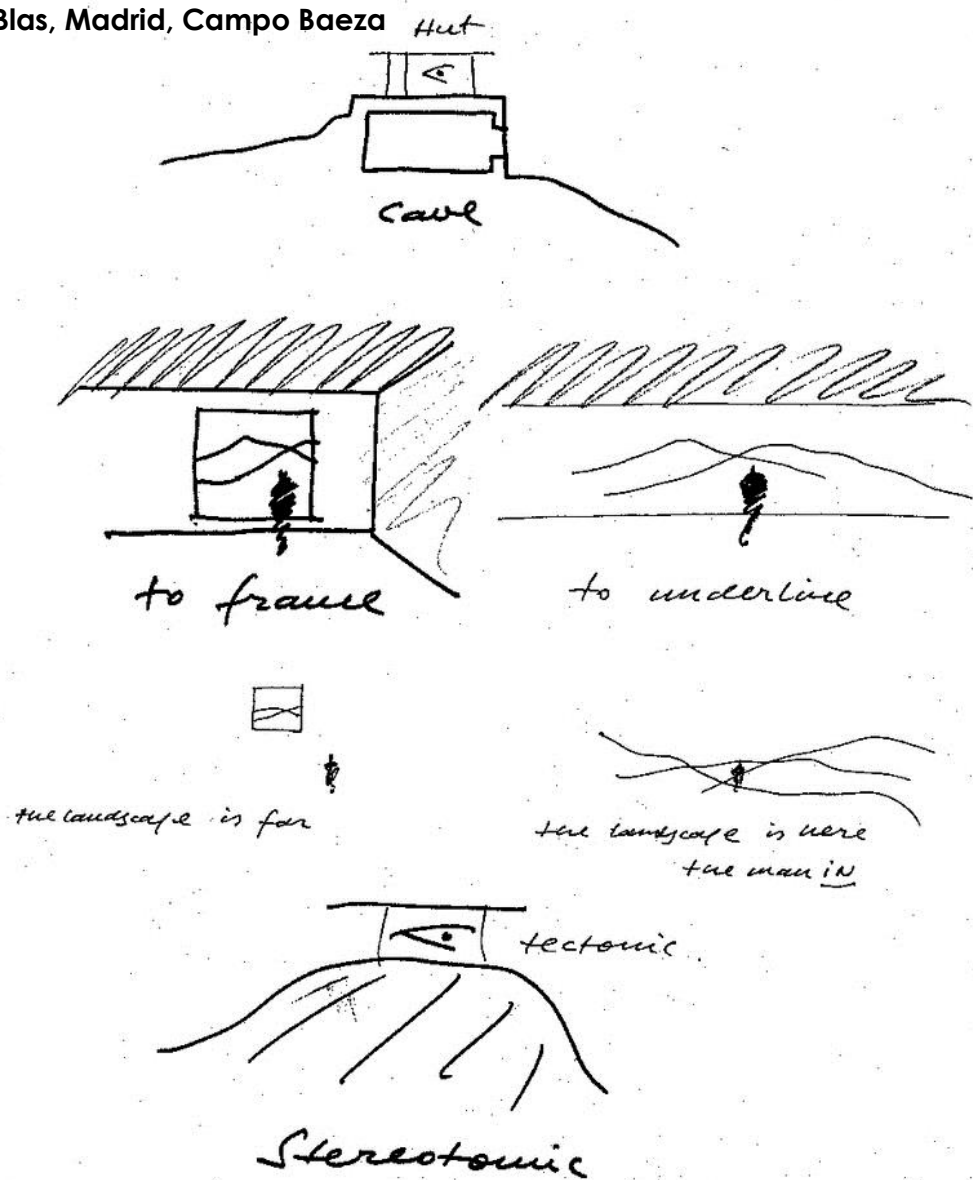


Figura 14: Desenhos conceptuais, Casa Blas

Assim Duchamp rompe todas as convencionalidades da arte, dando-lhe um sentido amplo, expondo e explorando novas valências e ideias na arte transferindo estes conceitos para a pintura, a escultura e passando pela *arte conceptual* que muitas vezes entram em âmbitos *para-arquitectónicos*, ou até mesmo *arquitectónicos*. (PINTO, 2007:134).

Joseph Beuys surge num período pós-guerra, com uma das atitudes mais provocatórias e interessantes que ainda hoje são alvo de reflexão. As suas obras estabelecem uma relação directa com a vida do quotidiano, criticando ferozmente a sociedade de consumo, aproveitando materiais rejeitados pela mesma. Acreditava na união de materiais com forças vitais, isto é, a sua ideia ampliada de arte, têm de ser entendida como uma acção e comunicação activa entre o autor da obra e o seu utilizador, através de um gesto, onde as interferências políticas e sociais estão-lhe inerentes, combinado com acontecimento da vida diária e utilizando analogias para revelar estas ligações.

Estas conjugações, estão bem patentes na sua instalação artística, chamada *Plight* pela instituição de diálogos latentes com o corpo humano, o espaço, o conjunto de objectos e pelos materiais, onde transpõe uma indispensável relação com a Arquitectura. A obra constitui dois espaços interiores percorríveis e habitáveis, rodeada de espessas colunas de feltro. Estas estão organizadas por duas alturas de colunas, associadas á do torso do ser humano, que lhe atribuindo uma escala reconhecível.

Esta proporção utilizada remete-nos para a ideia do habitar, do refúgio arquitectónico podendo-se associar á ideia de Campo Baeza, na casa de Blas (fig 12) em Madrid, onde cria uma plataforma que divide a casa em dois elementos. Um desses elementos é opaco, feito de betão esculpido na montanha associado á ideia de refúgio, de resguardo, de sossego, de segredo, quase sem necessidade de uma imagem exterior, e um outro transparente feito de uma estrutura de aço e vidro, relacionando-se á ideia de cabine dos sonhos, devido á passagem e á necessidade do utilizador se libertar de pensamentos, sendo inteiramente envolvido pelo poder do meio ambiente. É com este contraste de vivência que Baeza consegue proporcionar ao utilizador uma verdadeira experiência de meditação profundamente pessoal.



Figura 15: Plight, Joseph Beuys

Da mesma forma, Beuys, com esta obra envolve-nos numa recreação de energias e ambientes com a aplicação dos materiais e a incorporação do indivíduo na obra, construindo assim espaços para-arquitectónicos. Estes espaços na obra são agregadores do conceito de habitar ou de abrigo, pois estão circunscritos por feltro, material utilizado na construção de habitações e com relevo a nível térmico e acústico, funcionando como um acumulador de calor.

A união dos dois espaços é marcada através de uma fileira de colunas de feltros unidas, forçando o espectador a baixar a cabeça para transitar de um espaço para outro. Deste modo, o artista ínsita o utilizador a vivenciar e participar activamente na obra, dissolvendo um conjunto de conexões corporais dinâmicas disponíveis à experiência dos sentidos. Isso verifica-se através da relação de limites e espaço, da percepção de formas e materiais, e da sensibilidade táctil e olfactiva de elementos moles e odores. Sendo perfilhadas na obra outras dimensões e interpretações latentes, espelhando as *energias espirituais* (PINTO, 2007:140) interligando-se directamente aos sentidos. Ao falarmos destas energias, Jorge Cruz Pinto refere que *a forma de energia mais primitiva e caótica: a energia térmica surge na obra como princípio físico e espiritual gerador de uma plástica social e física, por ele entendida como impulsionador evolutivo e princípio primigénio.* (PINTO, 2007:141), como se destas energias despontasse a lógica da sua concepção com obra. Acreditando que Beuys ligava o calor a uma *energia não dirigida* (PINTO, 2007:141) que era o caos e a informação emergindo como um fundamento da génese da obra e traduzindo um *trajecto evolutivo que vai do caos á forma* (PINTO, 2007:141).

Dentro de um dos espaços, descobre-se um piano de cauda fechado e sobre ele apresenta-se um quadro de ardósia e um termómetro que vai registando a temperatura da câmara. As alterações registadas remetem-nos ao número de pessoas que participam na obra, podemos referir que o autor evidência as conexões entre o homem e a câmara, onde o indivíduo altera e participa activamente na obra.

Estes objectos não têm para o autor qualquer simbolismo ou significado, todavia admitimos que estes estejam inseridos com algum propósito, não assumido



Figura 16: Joseph Beuys

por Beuys, associando-os ao aconchego das típicas casas onde as famílias se reúnem ao piano a confraternizar e a temperatura do ambiente aumenta apesar do piano se encontrar chegado, podendo-o relacionar a um súbito silêncio ou a algo que aconteceu na vida do autor reportando-o para lembranças e memórias de infância e é neste paradoxo entre estes *impulsos energéticos* que se encontra a verdadeira relação entre o autor e o espectador.

Segundo Jorge Cruz Pinto, Beuys trabalha com materiais e não com símbolos acolhendo a ideia que

mais que o efeito produzido pela forma visual, interessa-lhe sobretudo a materialidade e a substância das coisas e com elas procura desencadear no espectador "contra-imagens" e libertar, forças e "impulsos de energia", conferindo às formas uma certa invisibilidade e espiritualidade, que desde sempre existiu entre a arquitectura e o homem, como encontro e participação, nem sempre perceptíveis, mas que a obra põe em evidência. (PINTO, 2007:141),

com esta abordagem à obra, o autor tenta elucidar o que é importante, e não só a materialidade das formas, que conferem e estimulam ao emissor momentos de reflexão onde este relaxa e repensa sobre uma certa história dando às formas uma simbologia muito íntima, mexendo com os seus sentidos e misticismos. É exactamente desta partilha e simbioses que vive a Arquitectura, da necessidade de atribuir às figuras um sentido transcendente, uma imaterialidade e um espírito invisível promovendo a junção e a comunicação entre o homem e a obra, pois estas participações nem sempre são compreensíveis ao utilizador da obra, embora se encontrem latentes e evidentes na obra.

Desta forma, a câmara de Plight estabelece relações com a Arquitectura, para além da correspondência de lógicas exploradas no campo espacial e na presença física, através dos materiais, dos espaços transitáveis e com o estudo dos limites, fazendo com que o espectador da obra se sinta um habitante do espaço. A obra também explora instigável, invisível e subjectiva que surge na produção arquitectónica como uma lógica de estímulos de suporte conceptual, ou



Figura 17: Caixa Metafísica, 1958, Jorge Oteiza

seja, este é um espaço habitável imaginário que invoca os princípios básicos da Arquitectura e também a *génese e origem mítica e chamânico religiosa* (PINTO, 2007:142) da disciplina, dando à obra um apelo ao sentido e à sensibilidade do utilizador.

Todas estas análises às intencionalidades da obra de Beuys, que se apresentam com todos os seus propósitos despertados, com toda a clareza e ao mesmo tempo com as incertezas do artista, evidenciam momentos que nos remetem para um campo incógnito e inexplicável, pois é uma área

latente a que não temos acesso directamente, senão através de um aura de mistério e magia onde o objecto que se desconhece se apresenta como um valor mais profundo.(PINTO, 2007:143),

esta é a parte mística do lado da obra, em que depende também da hermenêutica do emissor e eleva o valor do objecto transmitindo-lhe novas valências e significados. Deste modo estas investigações servem para entender o estilo, o modo como o artista vê o mundo, e o movimento estético e artístico em que se integra.

Vários artistas exploram os limites entre as práticas artísticas e a Arquitectura sendo um deles Jorge Oteiza com a sua escultura, intitulada de Caixa Metafísica (fig 17), onde se analisa a tomada de espaços vazios agregados a um elemento principal. Essa caixa enigmática, que nos reporta às análises experimentais do autor, apesar de se encontrarem com a cultura estética que têm origem na visão e na génese plástica, enunciam a metafísica do espaço sobre a procura de limites.

Esta caixa refugia-se em simbologias plásticas desnudadas na glorificação do vazio, gerando atmosferas próximas da representação nua, na composição geométrica, receptível ao invisível, e que nos deixa entender encadeamentos com a Arquitectura de Mies Van Der Rohe com a sua obra Farnsworth House. Esta habitação localiza-se num meio rural onde teria sido projectada com o intuito de ser uma habitação de fim-de-semana. Caracterizando-se pelas suas transparências, fluidez na organização dos espaços e pela sua relação com o exterior, esta obra assume uma necessidade de silêncio espiritual representando o vazio, com a



Figura 18: Casa do Lago, Mies Van der Rohe

leitura de abrigo emocional, expressando uma construção simbólica, que liga o arquitecto e o artista.

Segundo Jorge Cruz Pinto, citando Juan Daniel Fullaondo:

para Oteiza o desenlace é essencialmente espacial, no silêncio receptivo do cromlech, um “nada” vagamente “religioso” daí a sua maior capacidade de enfoque na relação com a arquitectura.(FULLAONDO in PINTO, 2007:153)

Ainda nos exemplos da ampliação do conceito de para-arquitectura, podemos inserir a pintura, procurando analisar a inclusão da Arquitectura na pintura e vice-versa. Segundo Cruz Pinto, e utilizando as palavras de outro autor e filósofo como Platão afirma que:

construímos uma casa com a arte de construir e outra com a arte de pintar, uma espécie de sonho fabricado pelo homem para os que estão despertos.(GOMBRICH in PINTO, 2007:159)

Desta maneira, a pintura também arranja o seu método para apresentar formas figurativas arquitectónicas e introduzir novas formas abstractas concretizadas e estudadas pelas vanguardas da corrente do modernismo, que contribuem de diferentes formas para compreendermos e vermos a Arquitectura. Com esta afirmação, conseguimos entender que um pintor alcança a sua expressão com a aquisição de um entusiasmo flexível, composto de movimentos livres e fluídos, sem qualquer impedimento funcional ou com certezas utilitárias e construtivas que desassossegam a vida do arquitecto. Porém as pinturas podem conceber novas formas desfiguradas com sentido dúbio, fazendo com que nos debrucemos sobre estas indagações formais, espaciais e estruturais na extensão da disciplina de Arquitectura.

Siegfried Giedion, crítico de arte sueco, surge com um importante olhar em relação á propagação do movimento moderno na Europa, e interessa-se por casos como a Arquitectura brasileira e finlandesa no seu pós-guerra, momento de crise, onde se questionam todos os princípios de racionalismo arquitectónico. Com isto, este autor escreve vários livros que se tornam relevantes para a história moderna da



Figura 19: Melancolia de uma rua, Chirico

Arquitectura, todavia o que mais se destaca é o livro *Espace temps et architecture* publicado pela primeira vez em 1941, porém várias vezes actualizado e ampliado ao longo da história culminando numa nova edição em 1982. Este livro concebe uma análise sobre a doutrina da Arquitectura moderna e os seus intercâmbios e inter-relações com outras actividades humanas e na analogia com os processos de método empregues na construção, pintura, urbanismo e ciência.

Neste mesmo livro o autor refere que:

os pintores muito diferentes uns dos outros quanto á maneira de se exprimir, mas que trabalharam afastados do público, abriram gradualmente a via á nova concepção do espaço. Ninguém pode compreender verdadeiramente a arquitectura de hoje o que ela representa sobre o plano da sensibilidade, sem ter previamente compreendido o espírito que animou essa pintura (GIEDION in PINTO, 2007:159)

com esta afirmação Giedion faz-nos entender que cada artista apresenta-se com a sua própria linguagem contudo trabalham também a conceptualização de alguns espaços, assumindo alguns “contágios simbólicos” entre a Arquitectura e a pintura e acredita que a Arquitectura emerge com um lado não explicável, subjectivo do ramo da sensibilidade que se deixa influenciar e inspirar por movimento e gestos da pintura. No horizonte das adjacências entre estas áreas artísticas, é importante mencionar que ambas, aproveitam-se do desenho e das particularidades das dimensões da tela e do esboço, seguindo diagramas e regulamentos gráficos similares e constituindo linhas, pontos, planos e volumes que sugerem a tridimensionalidade das superfícies.

Nestas ampliações entre estes dois campos conseguimos absorver múltiplas *contaminações figurativas* (PINTO, 2007:160), como o próprio Simon Marchan o afirma, para isso algumas pinturas, para além de serem interpretações e explorações analógicas da dimensão espacial da Arquitectura, constituem representações fiéis do projecto arquitectónico e de planos de urbanismo como por exemplo: com as figuras de Giovanni Battista Piranesi, arquitecto italiano famoso pelas suas gravuras, com as suas perspectivas realistas incluindo um cenário bruto de



Figura 20: Helena Vieira da Silva, Paris, 1960

marca urbana e arquitectónico que influenciam a pintura de Giorgio de Chirico (fig19), este faz parte do movimento chamado Pintura metafísica, considerando-se um vanguardista do surrealismo e com as deformações da caixa óptica de Samuel Van Hoogstraaten arcando com as tendências da pintura, ao representar os espaços de interiores típicos na Arquitectura holandesa.

Em particular, vamos explorar o exemplo da obra da pintora portuguesa de naturalidade Francesa, Maria Helena Vieira da Silva, compondo um caso especial de simulação da Arquitectura através das explorações alegóricas e imaginários de espaços. Em inúmeras obras desta pintora, a Arquitectura está bem presente. Com os seus quadros, palmilhamos áreas e zonas da casa, como a quarto, corredor, sala, atelier e biblioteca apesar de serem espaços imaginários e abstractos contudo tornam-se reais pelos desenhos de regiões assumindo formalidades de divisórias adequadas à sua função muito similares a lugares que pronunciam a possibilidade de vivências.

Segundo Jorge Cruz Pinto, os espaços interiores com esta artista surgem com uma maneira metafórica de *cubo cosmológico e ontológico* (PINTO, 2007:160) concebendo uma unidade surrealista, onde conseguem confundir-se o mundo real com o sonho, as memórias, as utopias e a criação transformando-se em imagem nos espaços.

Merleau-Ponty, filósofo francês, expressa o seu entendimento sobre o olhar ao afirmar que *o mundo do pintor é o mundo do visível (...) o olho habita como o homem habita a sua casa* (PONTY, 2002:26), assim o autor refere a capacidade de observação do pintor e do arquitecto, pois ambos partem do mesmo valor unitário mas assumem realidades diferentes. O pintor necessita e pode visualizar algo que resulta na conceptualização de uma tela, ou seja este manifesta-se através daquilo que vê. Surgindo com um princípio limitador, pelo o facto de o espectador só conseguir absorver a obra através da visão, no entanto constitui o elemento catalisador de qualquer obra.

Vieira da Silva com a sua incessante pesquisa sobre o movimento e a mobilidade do espaço espacial, através de pinturas com expressão arquitectónica e recorrendo à geometria e à perspectiva autónoma e livre, têm como objectivo

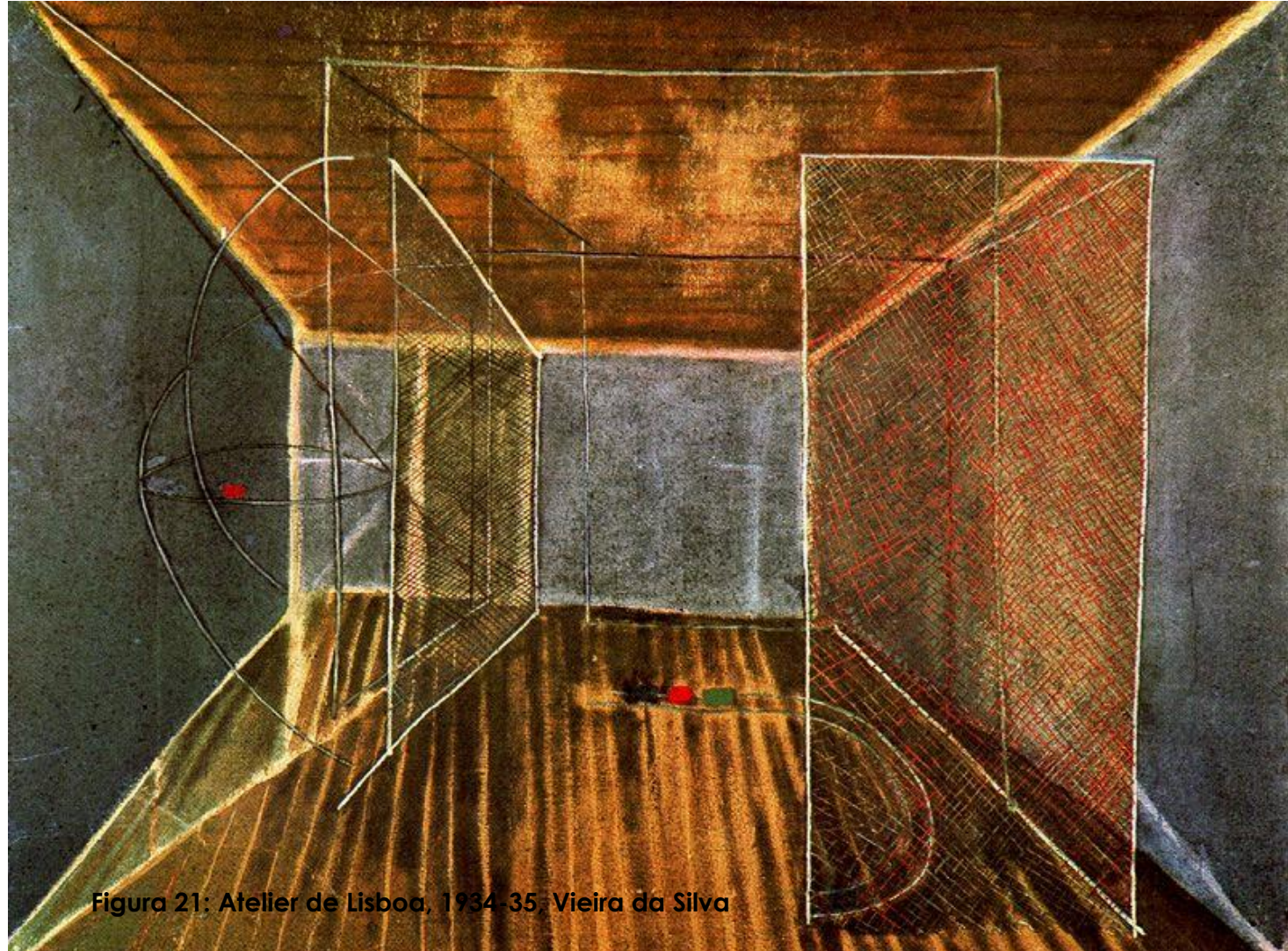


Figura 21: Atelier de Lisboa, 1934-35, Vieira da Silva

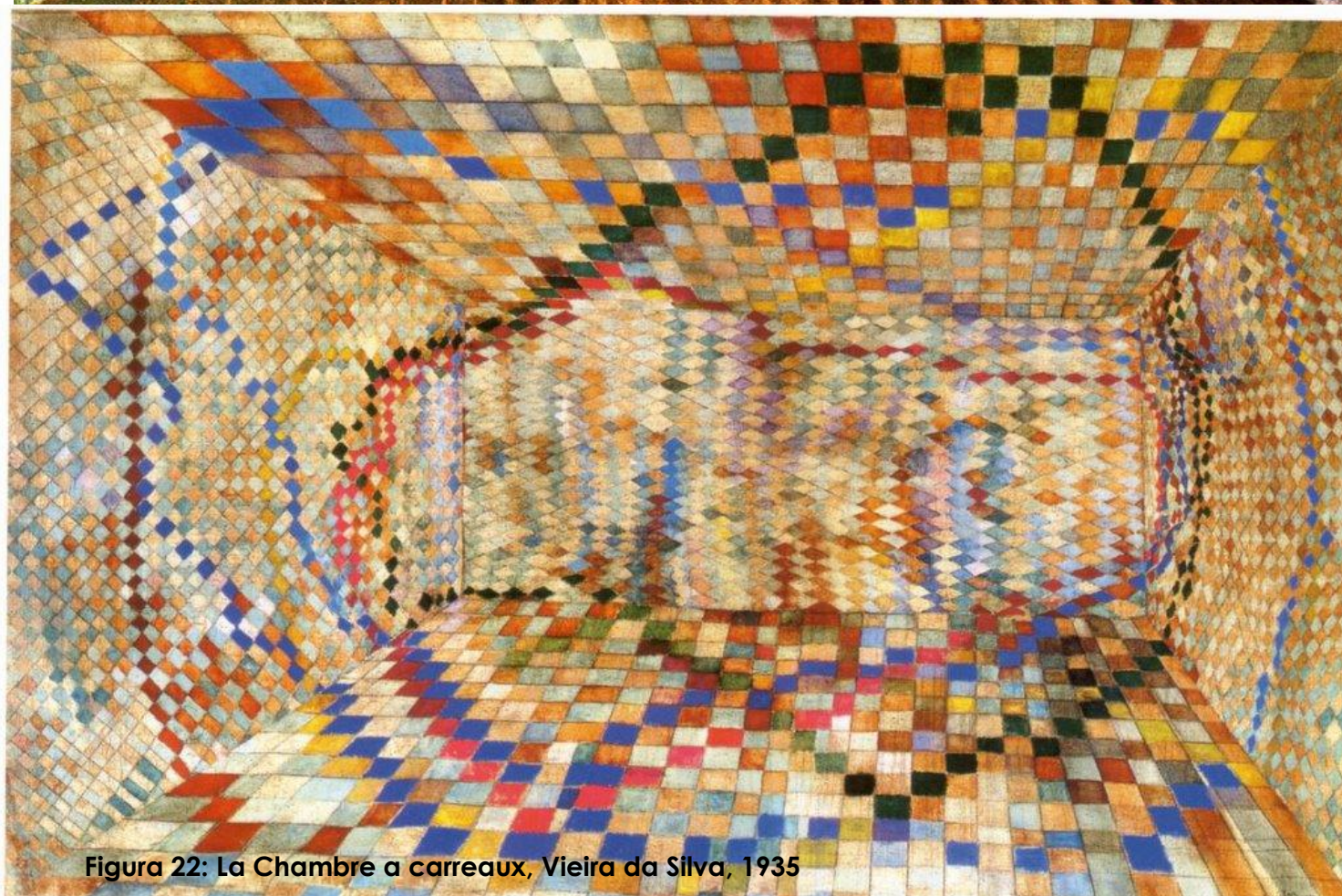


Figura 22: La Chambre a carreaux, Vieira da Silva, 1935

primacial a representação do interior da *caixa arquitectónica*. Ao longo das obras da artista assimilamos que, com a utilização da geometria e da perspectiva, consegue reinventar a sua posição perante estes dois elementos, com o propósito de por um lado entender a ordem, a estruturação simples e imóvel de um espaço, e por outro lado a deformação e desfiguração dos mesmos.

Numa primeira fase a pintora manifesta-se de uma maneira controlada, com explorações puras e inteligíveis de espaços ilimitáveis, desenhando planos bem marcados assemelhando-se á caixa cúbica. Com a definição das três paredes, o pavimento e o tecto, onde a sexta fase interior se assume como os próprios limites do quadro e por consequência as esquinas do quadro são como pilares, da união entre a pintura e a Arquitectura, representantes da composição geométrica para elaboração das linhas diagonais gerando o esboço do ponto de fuga, construindo assim a perspectiva, o que acontece por exemplo na sua obra *Atelier Lisbonne* de 1935. Estas perspectivas, interligam-se com bastantes teorias, constituem a capacidade de vermos o espaço em profundidade que emerge como a exposição do real suscitando o prolongamento do imaginário, pois neste particular quadro são esboçados os espaços e eles existem no quadro, mas com estas zonas ou áreas marcadas podemos imaginar vivências e experiências, a autora estimula a participação do observador na obra.

Com este imaginário e com a sua própria fronteira entre o imaginário e o real, Vieira da Silva na sua obra *L' Échelle* com a exibição de uma porta parcialmente aberta manifestando a existência de uma escada. A porta, assume um elemento de primazia na obra, pela facto de definir toda a composição e orientação vertical do quadro, ao mesmo tempo representa a abertura para um campo imaginário e utópico que afirma o seu carácter místico e oculto, pois não conseguimos ver o que está por traz da porta mas podemos idealizar.

Ainda nesta fase com as obras, *La Chambre á carreaux*, (fig 22) *Quarto de Azulejos*, *A casa do Correio-mor*, Vieira da Silva remete-nos para as suas memórias culturais com as suas analogias á caixa da Arquitectura portuguesa, feitas através da utilização do revestimento em azulejos. Porém esta caixa afirma-se como metamorfoseada com a sua exibição plástica e colorida, nunca perdendo o seu valor identitário e reafirmando a sua estrutura geométrica e morfológica dos



Figura 23: Bibliothèque, Vieira da Silva, 1949, Óleo sobre tela

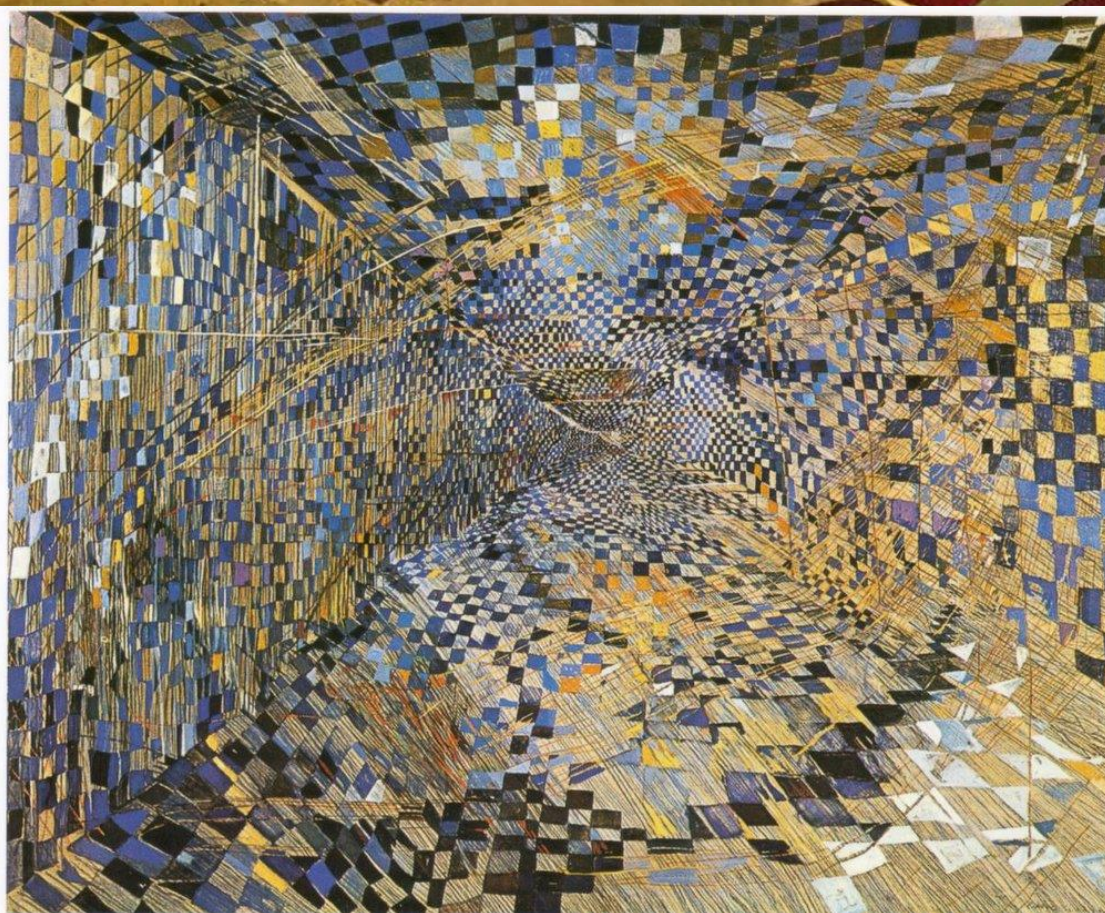


Figura 24: Couloir sans limite, Vieira da Silva, 1942-1948

quadrados-azulejos. Em algumas situações ao observarmos, certos quadros, conseguimos identificar as aberturas dos vãos simulando transposições dos limites de interior e exterior.

Numa segunda fase do seu recurso de interpretação cronológico, a pintora desencadeia a sua vontade na estruturação pura, revela a sua firmeza em recriar e procurar uma transformação para a nova caixa, conquista-a com a libertação do plano de fundo como acontece nas obras *L' Atelier* e *Le Souterrain* de 1942 a 1948. Nesta modificação espacial, as suas associações a princípios arquitectónico tornam-se difíceis e complexos, e é com este caminho flexuoso onde será marcado a libertação de definição de limites e por consequência a dissociação á arquitectura e autonomização arquitectónica. Isto acontece pelo facto da perspectiva se assumir como vulnerável gerando efeitos de deformação e distorção espacial. Fazendo com o que o olhar do observador entre nos espaços e consiga aperceber-se de uma perspectiva central que vai surgindo com um forma enrolada, meia em espiral motivando a perda do ponto de fuga no precipício, como acontece na obra *Coulouir sans Limites* (fig 24) distinguida pela sua completa perda e segmentação de limites aparecendo como uma analogia ao infinito e ao incerto.

Retomando a ideia das contaminações existentes entre a Architectura e a pintura, com uma das suas obras mais conhecida *Bibliothèque* (fig 23) de 1949, a pintora esboça e pinta um complexo espaço interior com todas as suas mutabilidades, desconstruindo um espaço de leitura e pesquisa sugerindo dinâmicas e movimentos com as suas pinceladas diagonais, e proporcionando analogias e semelhanças com a biblioteca de Hans Sharoun em Berlim, com a sua complexa leitura das espacialidades na obra, no qual nasce com longas e múltiplas galerias desenhadas sobre os espaços vazios espaciais criando mezanines fragmentando a rede rigorosa pelos infinitos suportes e estantes de livro.

Vieira da Silva na maioria das suas obras expressa a sua vontade em envolver o observador nos seus *passeios arquitectónicos* imaginários como refere Jorge Cruz Pinto, pois tal como a própria artista o afirma *Queria que as pessoas não ficassem passivas. Queria que viessem, queria que participassem nos jogos, que passeassem, subissem, descessem...* (SILVA in PINTO, 2007:169), através desta afirmação a pintora

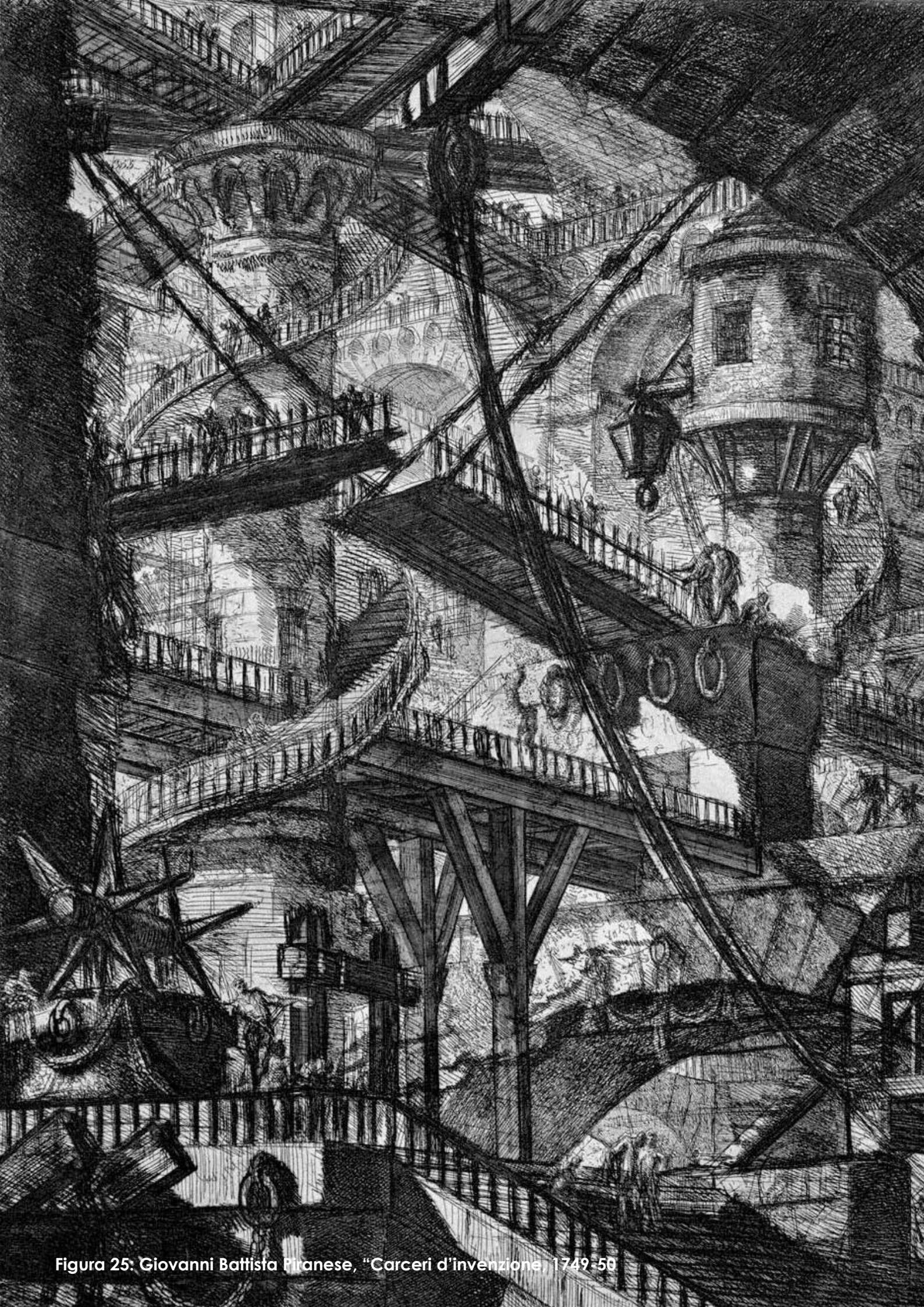


Figura 25: Giovanni Battista Piranesi, "Carceri d'invenzione, 1749-50

procura esclarecer que com as suas obras pretende estimular o observador, a participar e simular uma vivência consciente, ou seja este insere-se na obra e vivia como se estivesse integrado num espaço de Arquitectura com todo o seu desenho, que sugere a estimulação de sentidos e emoções. Ao mesmo tempo estas obras despertam lógicas latentes que se associam as dinâmicas do imaginário consciente, pela manifestação de delineamentos e desenhos simultâneos de perspectivas espaciais com panoramas diferentes com o percurso.

Com estas diligências sobre visão, teremos de falar sobre uma técnica artística chamada de *Tromp L'Oeil* (engano do olho) que com algumas astúcias de perspectiva, concebe uma ilusão óptica mostrando um objecto ou forma que na realidade não existe. Neste sentido esta técnica é muito utilizada na arquitectura e na pintura, o próprio Corbusier dizia que: *L'oeil du spectateur se meut dans un site* (CORBUSIER in PINTO, 2007:169) afirmando que o olho do espectador entralha-se no sítio ou local e supervisiona tudo. O poder concentra-se todos no olhar e na sua segmentação, como se pode comprovar na obra *Composição* de 1951, manifestando-se com uma construção ortogonal rígida em perspectiva libertando-se através de quebras, criando novos confins e fronteiras suscitando uma aparente perda e desfiguração dos limites com fragmentos de esboços sobrepostos inroduzindo a desordem e transfiguração. Assim aproxima-se a certas analogias que se relacionam com a Arquitectura, com os princípios da *destruição da caixa* (PINTO, 2007:169) de Frank Lloyd Wright.

Ao falarmos da deformação da caixa teremos de retomar os conceitos de Piranesi, onde se afirmou, em meados do século XVIII, com as suas técnicas de composição com o reconhecimento de muitos métodos de colagens e segmentação. Assim os projectos deste arquitecto caracterizam-se pela sua transfiguração formal com a deformação e deformidade na perspectiva patenteando uma espacialidade infinita com o exagero dos claros e escuros. Com isto, as representações interiores desenhavam uma aglomeração de linha espaciais formando pontes, passagens, escadas que se interceptam e cruzam criando verdadeiro labirintos constituindo complexas estruturas onde ficam por entender com a máxima clareza os seus limites.

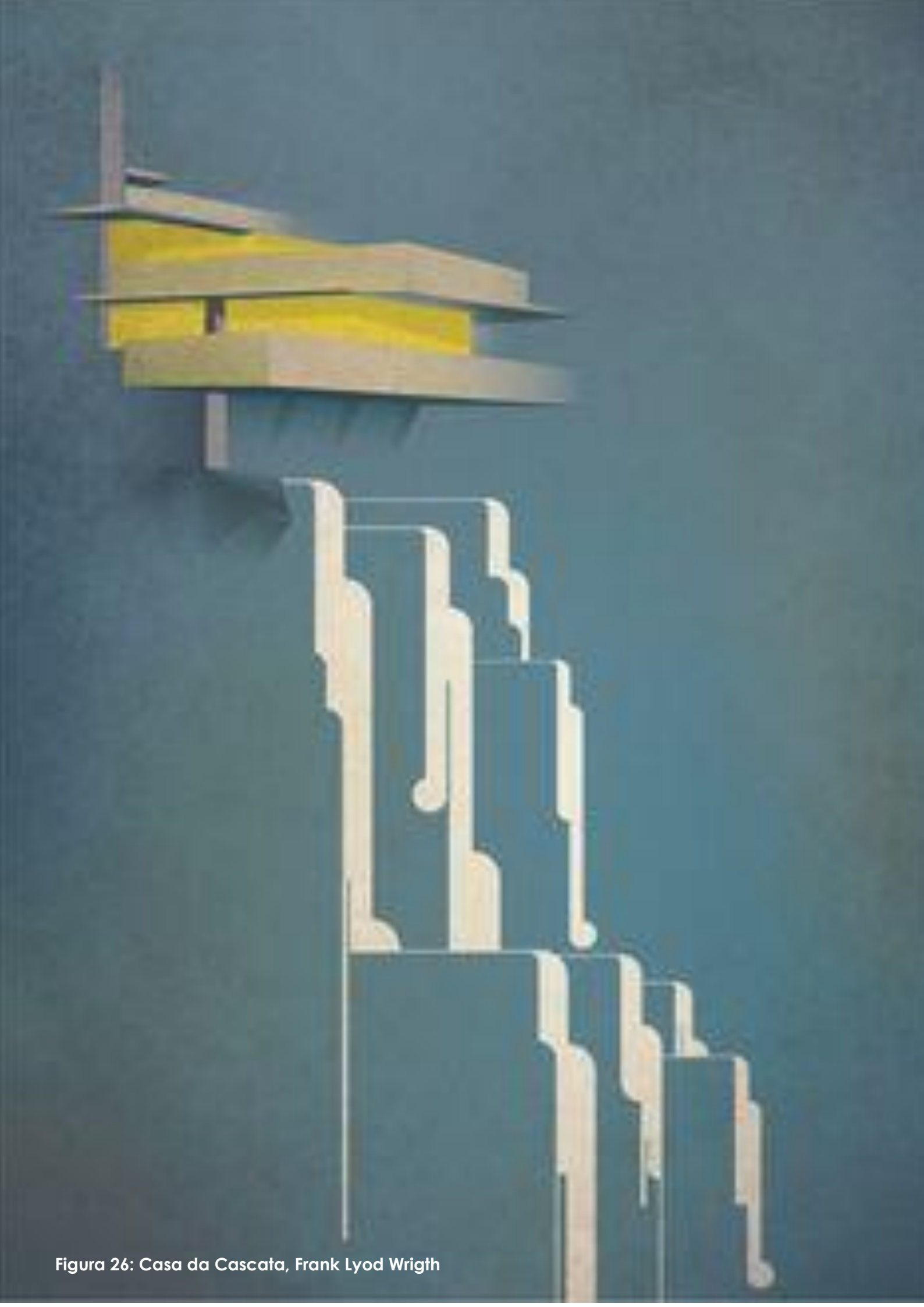


Figura 26: Casa da Cascata, Frank Lyod Wrioth

Todavia, o mais importante a absorver e as alterações mais significativas inseridas por Piranesi foram a busca de um procedimento de segmentação, que desse um novo rumo à linguagem arquitectónica, manifestando uma grande vontade de conseguir uma expressão de ruptura com a desunião dos elementos arquitecturais. Esta desconexão formal é concebida através das múltiplas colagens e metamorfoses, criando vazios significativos, que marcam a perda do significado das coisas, com o propósito de valorizar a abstracção e conceptualização de geometrias originais, ligadas à ideia de experimentação e de liberdade de composição. Com isto a forma e a configuração dos espaços perdem a sua importância icónica e simbólica, contudo compõem uma grande independência plástica. Estas novas leituras e linguagem na arquitectura, abrem portas ao conceito de modernidade afirmando-se pelo o seu nível de subjectividade estético.

Estas transformações, mutações e atitudes de mudança da nova expressão arquitectónica, oferecem-lhe um sentido idealista com a possibilidade de abertura em relação à ruptura sugerida pelas vanguardas artísticas do movimento moderno. Portanto as novas formas surgem como autónomas e auto-suficientes ou com o próprio autor que temos vindo a mencionar Jorge Cruz Pinto refere de *subsidiária de propósitos construtivos funcionalistas* (PINTO, 2007:169), ou seja estas configurações desincorporam qualquer tipo de características clássicas conquistando assim uma liberdade flexível. Com esta atitude destacam-se a pintura cubista de Picasso e Braque com a transmutação das normas da geometria original gerando figuras plásticas e livres e daí Vieira da Silva reconquistar esta concepção.

Ao fim deste retorno ao passado, com o intuito de entender os conceitos precedentes teremos de recuperar a relação que falávamos da pintura de Vieira da Silva com a concepção da caixa destruída de Wright. A Arquitectura de Frank Lloyd Wright, numa primeira abordagem, aparece com um desenho claro de caixa cubiforme fechada e com uma carga semântica pesada. A partir do seu projecto da Casa Heurtly em 1902, começa a entender que o antigo modelo não serviria todos os propósitos pelos seus elementos arquitectónicos limitadores, sempre com uma leitura de caixa cerrada. Assim concebe uma nova composição espacial, com a utilização de extensões planas criando e manipulando os espaços, puxando

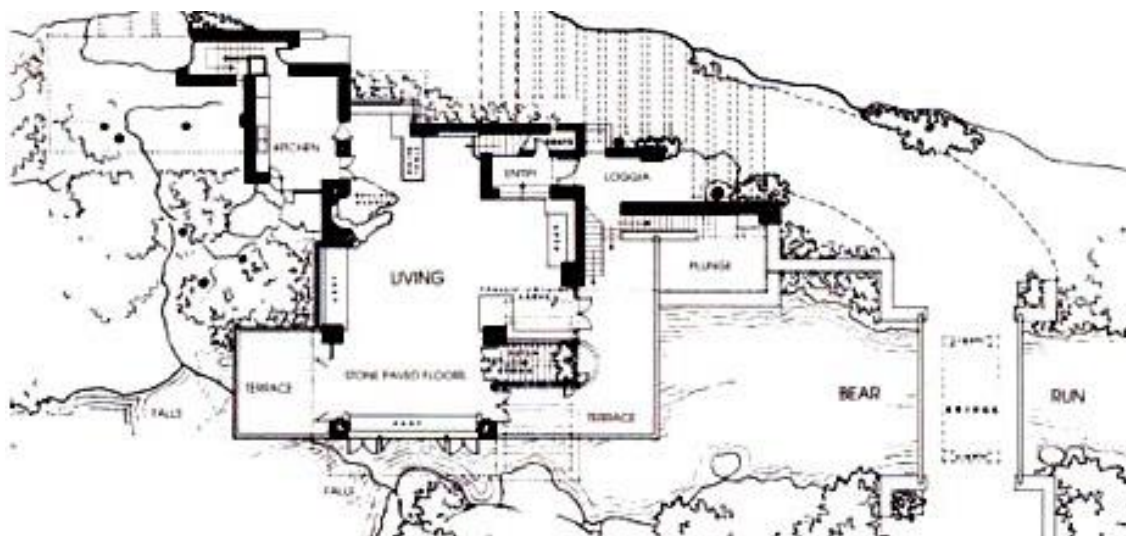


Figura 27: Planta Casa da Cascata

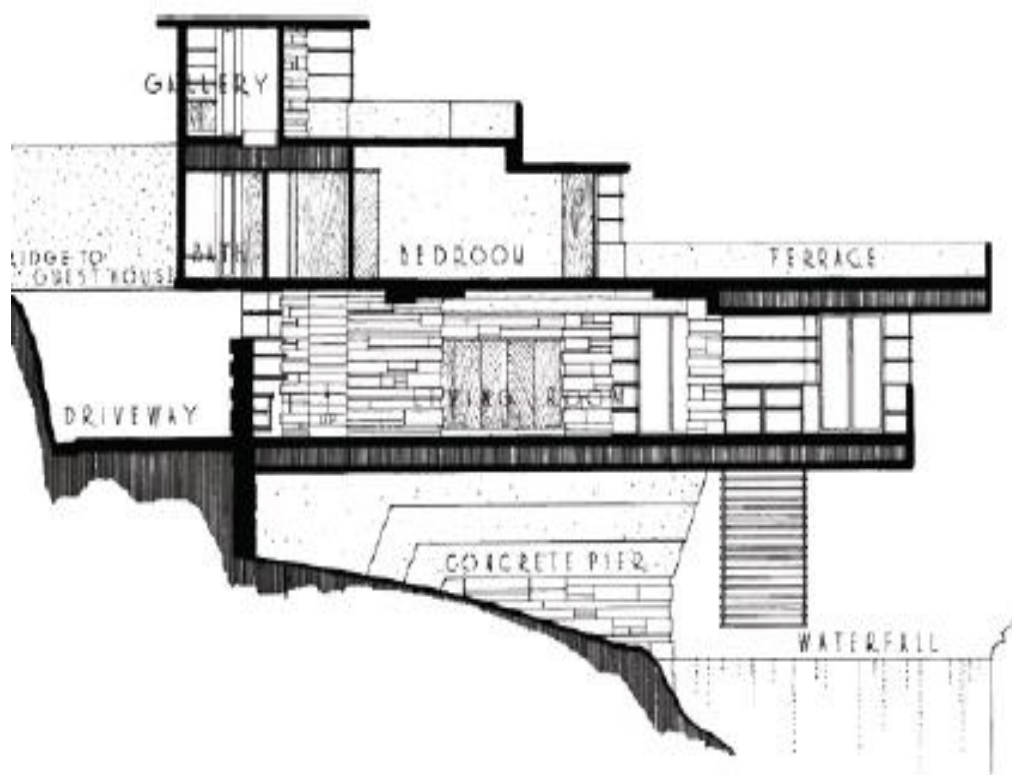


Figura 28: Corte Casa da Cascata

pelas concepções mais fluídas e livres ajuntada á extrapolação plástica e á geometria.

Consegue estes espaços fluentes e espontâneos, associados á destruição da caixa, através do rompimento formal dos elementos arquitectónico como as paredes, tectos, pavimentos, com a abertura dos cantos formados pelas paredes, sendo um dos constituintes fundamentais para a formação da caixa, onde vai ser modificado para o vidro, dando uma autonomia aos elementos, contudo e ao mesmo tempo fazendo com que eles pertençam á mesma unidade.

Os pontos basilares, nesta fase na Arquitectura de Wright são a procura de uma nova concepção e linguagem para a Arquitectura, pondo em causa e crítica a caixa cúbica formal, mantendo o seu componente central intacto. Este elemento manifesta-se como um eixo central estável, que é a chaminé, originando um efeito expansivo onde desenvolve os seus constituintes arquitectónicos em seu redor, moldando-se á envolvente e respeitando todas as suas nuances e movimentos, com uma construção fluída e natural.

Esboça, os dois planos verticais que se cruzam, com muita subtilidade, e por consequência rompendo-os produzindo uma desconexão entre as paredes empregando um vidro, com o intuito de instituir uma nova comunicação com o exterior, desligando-se da ideia formal e rígida das particularidades de uma forma volumétrica comum, provocando no espaço a possibilidades de uma visão transversal, estimulando o utilizador á dinâmica do percurso devido aplicação de transparências e luzes naturais. Estas novas linguagens, de exploração de espaços extensíveis ao exterior e de grandes planos em consola, exigem uma grande investigação tectónica, que o betão consegue solucionar.

Todos estes princípios de Wright, com as suas linguagens fragmentadas, com as suas indagações na geometria e com a sua procura em experimentar a importância dos limites com a concepção de espaços dinâmicos, influenciaram a criação de novos domínios de sensibilidade na modernidade, avançado pela transformação neoplástica. Contudo Wright também aceitou ensinamentos do cubismo, que surge e começa como um método representativo na pintura com o desenho de relações espaciais deixando-se extrapolar para a Arquitectura e as

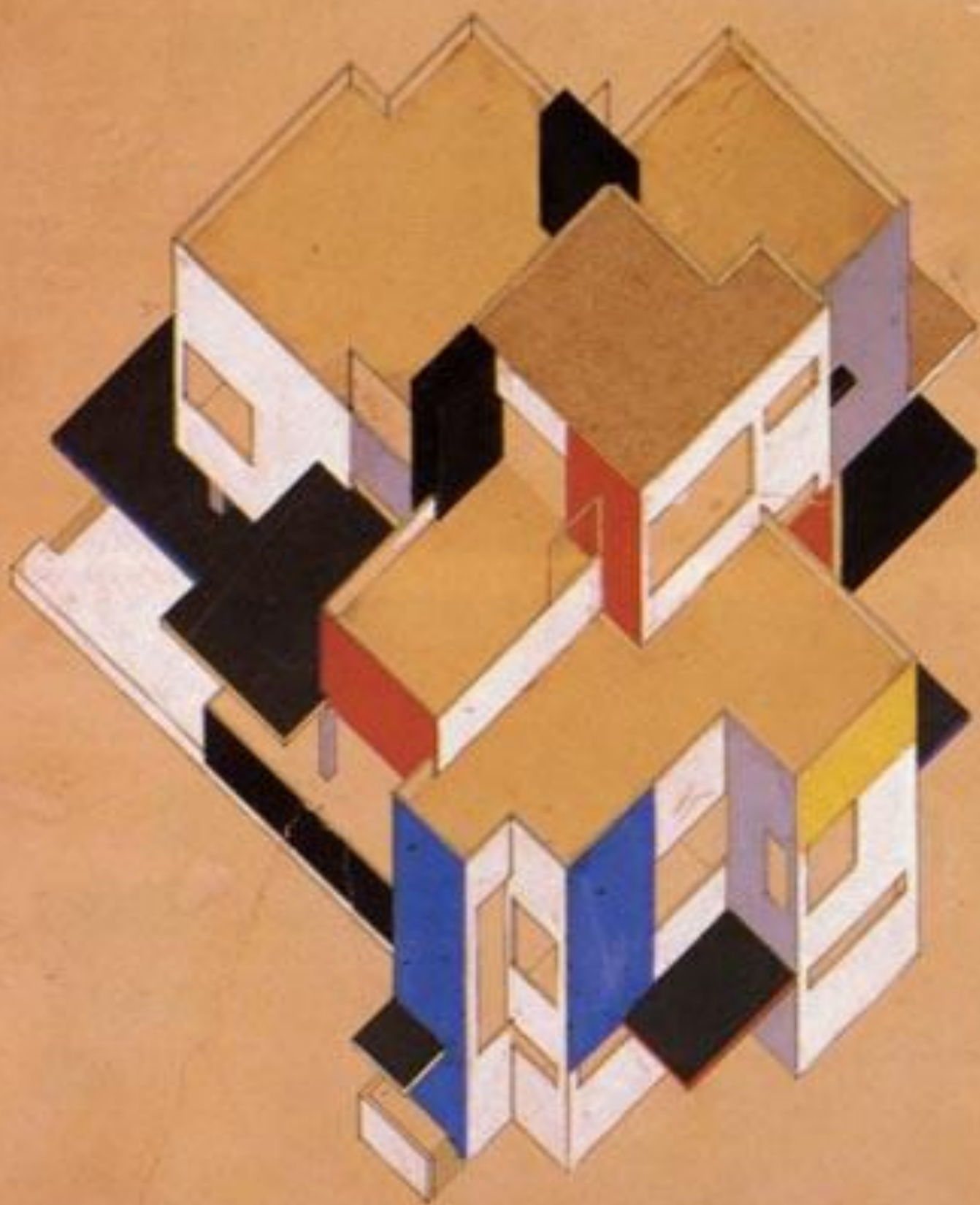


Figura 29: Estudo para uma habitação, Theo Van Doesburg, 1923

artes plásticas em geral, expressando nos seus projectos de Arquitectura através da deformação da caixa e do objecto com á busca da transfiguração da geometria no plano.

Porém estas metamorfoses espaciais conduzidas ao limite, leva-nos a falar sobre Mondrian com a sua *abstracção pictórica* (PINTO, 2007:236). Constata-se que existe uma ligação próxima entre os dois campos artístico, a pintura e a Arquitectura. Pois a pintura serve-se da expressão formal e regrada da Arquitectura, e no mesmo momento a Arquitectura empega e investiga sobre as novas maneiras de experienciar novas fórmulas pictóricas utilizadas na pintura. Com isto conseguimos entender que estas áreas artísticas completam-se e convergem em harmonia, ou seja uma área quer a liberdade da outra, e a outra quer a rigidez da outra.

Com este pequeno núcleo de artista, incluindo Theo Van Doesburg e Mondrian, a pintura distancia-se do mundo real procurando uma nova linguagem metafísica com uma nova exposição espacial, retirando o valor de representação figurativa que a pintura assumi até então, manifestando a seu querer na busca de uma *arte pura*. A essência desta arte reside na repartição e sobreposição de planos, lâminas e desenhos utilizando traçados estruturais com constituintes geométricos a liderar a construção dos elementos, com a concepção de superfícies e espaços harmónicas e ritmados marcados com a aplicação de cores primários respeitando a pureza e a delicadeza dos planos. É com estas noções de essência geométrica e rigidez que entendemos a proximidade e os intercâmbios entre a Arquitectura e pintura patenteadas nas lógicas utilizadas.

As pinturas de Mondrian, Vieira da Silva e Georges Vantongerloo, entre outros, apresentam muito mais do que está simplesmente emoldurado no quadro, levando-nos para uma perda dos seus limites e enquadramentos. Pois com os seus traçados de linhas estruturais e os planos coloridos que nos inspiram para a continuidade e prolongamento extensíveis ao indefinido, criando uma analogia com os projectos de Wright que pretendem conseguir a formação da confusão entre o interior e exterior dos espaços.



Figura 30: Modelo de San Carlino alle quattro fontane, Mario Botta, 1999

Recuperando o posicionamento da pintora Vieira da Silva, conseguimos apreender que a artista trilha o seu percurso por intermédio de uma linguagem de experimentação consciente, pela estruturação de figuras e caixas que assumem um processo de evolução passando por o *figurar*, *transfigurar*, *transformar* e *destruir a caixa* (PINTO, 2007:170) e finalmente voltando á sua primeira leitura de caixa com o espaço marcado, e sempre com esta necessidade de dialogar com novas lógicas dispares.

A retoma do significado da caixa, pode simbolizar para Vieira da Silva o reencontro com a ordem, a reestruturação rígida e os espaços arquitectónicos bem definidos, pela utilização do ponto de fuga e a reconciliação com a geometria formal. Como deixa transparecer, no quadro *Lequité* de 1966, onde a pintora recupera o seu traço regular e firme, com o desenho das diagonais de dois quadrados que clarificam e esboçam linhas estruturadas com dois centros formando pontos de fuga compondo uma perspectiva. Mas, ao mesmo tempo destacando o cruzamento, através do seu traçado de geometria enigmática, com a elaboração do interior da caixa arquitectónica.

O modelo de San Carlino alle quattro fontane (fig30), projectado por Mário Botta em 1999, localizado sobre o lago de Lugano, integra um dos casos mais peculiares na discussão dos limites da Arquitectura, pelo seu poder figurativo e pela sua idealização espacial. Esta obra surge como motivo de comemoração dos 400 anos do nascimento de Francesco Borromini, encomendada pelo museu Cantonal de Lugano, o Hertziana de Roma e da Albertina de Viena, servindo de memorial à infância deste mestre do movimento barroco, e recuperando o desenho da igreja de San Carlino alle quattro fontane em Roma, sendo um dos seus trabalhos mais importantes.

Botta opta por um acto mais audaz ao recriar esta obra de Borromini através de uma secção de tamanho real em madeira, constituída por 35 mil placas de madeira de 4,5 centímetros de espessura, com 1 centímetro de espaço entre as placas, desprovidas de qualquer decoração. Este protótipo manifesta-se de forma diferente que o objecto arquitectónico original, já que se assumem em contextos urbanos distintos. A igreja está situada no tecido urbano de Roma e o modelo assenta-se numa grande plataforma no lago de Lugano cercada de montanhas,



Figura 31: Pavilhão de Barcelona, Mies Van Der Rohe, 1929

fazendo lembrar as montanhas que Borromini tanto observava na sua juventude. Com todos estes entendimentos percebemos que Botta utiliza a memória do lugar, para uma confrontação entre o passado e o presente, sem preconceitos, contendo as sombras melancólicas das formas barrocas todavia seleccionando as novas leituras e linguagens da Arquitectura contemporânea.

Esta maquete de escala real ou invenção audaciosa, inspirada numa obra real representativa do barroco, propõem-se como um objecto arquitectónico, como uma escultura ou até como uma instalação, surge como um teatro urbano ao ar livre onde o próprio actor principal são as pessoas que o vivenciam e o arquitecto Francesco Borromini. É um modelo que desponta e recria, sob a forma do mesmo movimento artístico com uma nova perspectiva, acrescentando expressão ao contexto urbano onde esta inserido, transformando-o num verdadeiro momento de pura inspiração e criatividade. Esta obra é um importante exemplo para explicar estes hibridismos entre a Arquitectura e as práticas artísticas, pelo facto de esta obra não ser na realidade uma obra de Arquitectura, por não assumir aquele lado funcional e utilitários, apesar de tudo mantém todos os princípios da mesma com as mesmas lógicas e assumindo geometrias.

Outro exemplo que podemos referir é o actual pavilhão de Barcelona (fig 31), surgindo como um projecto representativo da Alemanha para a feira internacional de Barcelona, em 1929 e é um bom exemplo do conceito de desdobramentos e de limites da Arquitectura. Este pavilhão é um projecto do arquitecto Mies Van Der Rohe, sendo desenvolvido um ano antes da sua inauguração em Maio de 1928.

No decorrer deste processo, de encontrar as lógicas e princípios para o projecto, Mies conseguiu com bastante esforço a alteração da localização original da implantação, sendo que já estaria antecipadamente delimitada numa zona fora do alcance dos muros do palácio de exposição, escolhendo assim uma localidade que enaltece a envolvente e o edifício. Deste modo, a obra faz-se valer da sua inclusão no contexto urbano, que se valoriza pela localização da esplanada do parque de monte Montjuic com a grande promenade, pelo muro cego do palácio de exposição e pelo pano de fundo que ressalta na paisagem.

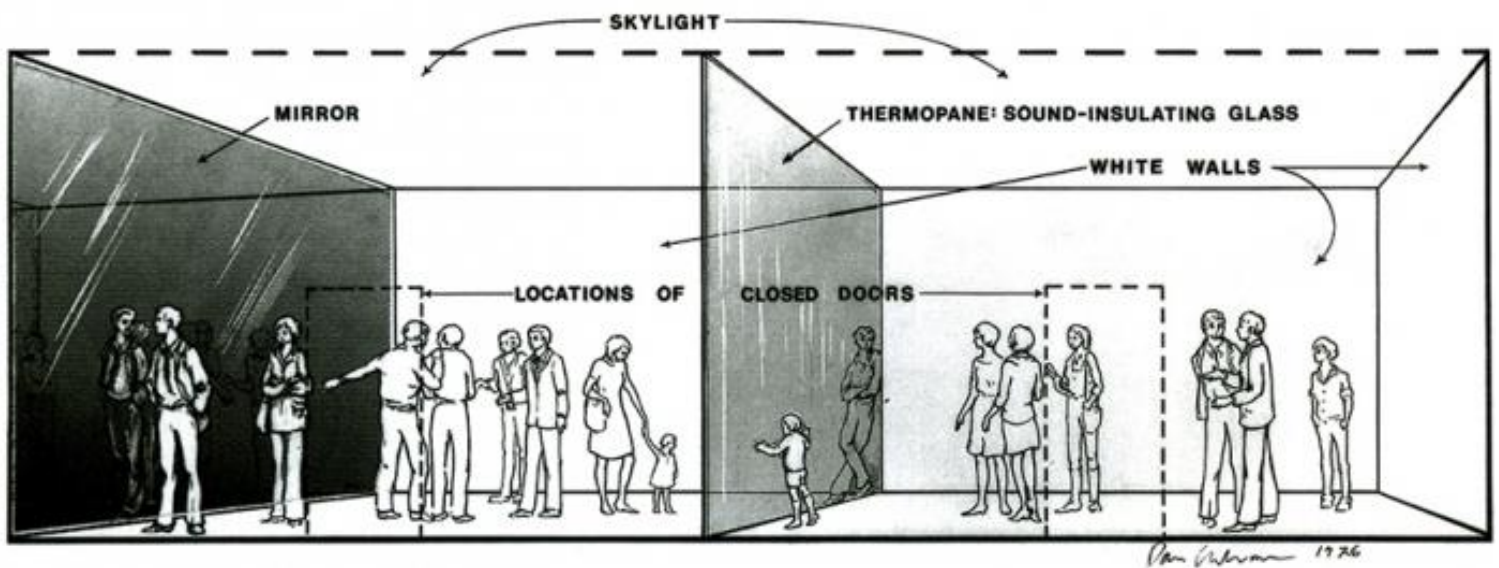
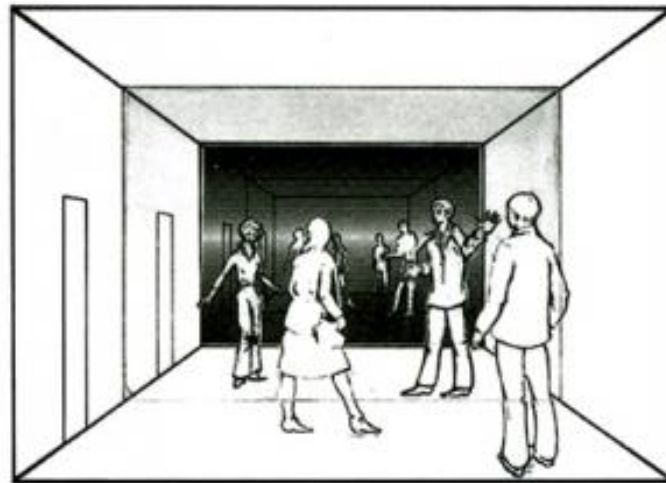


Figura 32: Public space: Two Audiences, Dan Graham, 1976

O Pavilhão de representação nacional, sendo considerada a casa da Alemanha em Barcelona, apresenta-se como uma exposição que se assume como uma construção efémera que possibilita a averiguação sobre uma estrutura inovadora e o modo como ela comunica com o utilizador. Pois o arquitecto, quando lhe questionaram sobre o que seria exposto no pavilhão, afirmou que a própria construção é uma explanação e exposição de obras.

As repartições espaciais fluídas e espontâneas caracterizaram o projecto, relacionando-o com as lógicas e conformidades da casa pátio dos seus desenhos, onde trabalha a melhor maneira de introduzir as coberturas em lajes, planos suportadas por pilares de metal, distribuídos através de uma malha bem estudada e modular, constituindo assim um piso único configurando-lhe o intuito de continuidade e prolongamento do interior para o exterior.

Uma linguagem típica em Mies, era o revezamento de planos opacos com a presença de grandes extensões em vidro desafiando os limites do privado com público e as fronteiras da continuidade do espaço. Este ensaio ou estudo de experiências com fenómenos de transparência com refacção já tinham ocorrido, no seu projecto de arranha-céus, quando tenta coligar a utilização do vidro com a estrutura metálica, funcionando mais uma vez com uma rede rígida, que facilitaria a sua manifestação como edificação racionalista. Com isto, o pavilhão pode ser assimilado como um exemplo paradigmático que desempenha a função de um corpo de prova a várias especulações e experimentações do arquitecto até então.

Esta obra torna-se bastante polémica e abordada pela imprensa da época devido ao seu enigmático efeito de reflexão e refacção, que as fachadas do pavilhão conseguiam provocar. Ao qual seria possível observar a um só tempo, ou seja pelo exterior conseguiríamos ver o nosso próprio reflexo, ao mesmo tempo contemplar os arredores, captar o ambiente do parque e se nos chegarmos bem ao vidro conseguimos observar o interior do edifício, pelo o interior do edifício examinamos toda a envolvente na perfeição. É com este fascínio pelos espelhamentos que encontramos relações e conexões entre o pavilhão de Barcelona e a obra de Dan Graham, que envolvem o ser humano na obra e emergem num jogo de exposições e fingimentos da sua própria imagem.



Figura 33: Descoberta dos limites em Public space: Two Audiences, Dan Graham, 1976

Estes intercâmbios e cómodas intervenções entre as disciplinas, que na verdade, surgem com as mesmas linhas orientadoras, no entanto com os seus desencontros e encontros, sendo que esta linha apresenta-se com as suas continuidades ao longo do processo e tocam-se quando necessitam, desta forma o artista americano Dan Graham utiliza o projecto de Mies como referência para a sua obra, manifestando o seu interesse, pela obra do arquitecto, por se tornar num marco na história da Arquitectura e pela sua capacidade de regeneração sendo um edifício de esboço abstrato certificando-se da sua consciência simbólica assumindo-se como uma obra de arte. Assim o pavilhão passa a ser perfilhado como a síntese do que passou a ser notório do estilo internacional pela influência do livro publicado em 1931, intitulado de *The international style: Architecture Since 1922* e pela própria forte condição simbólica de figura nacional que edifício alcançava.

Dan Graham expõe o seu primeiro pavilhão, intitulado de *Public space: Two Audiences* (fig 32, 33) durante a exposição de *Ambiente e Arte* organizada por Germano Celant, em 1976, na Bienal de Veneza. Esta obra tornasse num jogo de percepções, pelo facto de configurar um espaço rectangular dividido em duas salas quadradas desvinculadas por um vidro, devidamente isolado ao nível do som, sendo que uma das salas teria uma parede espelhada e o resto de todas as paredes brancas, com um tecto que propagava uma luz constante através de uma imensa claraboia. A obra consegue ser muito dinâmica e propõem ao utilizador a sua participar, tal e qual como acontece na arquitectura, pois o artista sugere que o visitante entre numa das salas permaneça durante dez minutos com a porta fechada para veres o público da outra sala enquanto estes os observam, sentindo-se também naturalmente expostos.

Portanto é o utilizador da obra que faz com que ela se modifique e transforme, pois a percepção que temos quando estamos na obra é a impressão que a sala é como um só espaço que surge sem limites associando-lhe a uma noção de continuidade, não se consegue ter a consciência que existe um vidro a separar os espaços. As lógicas de Arquitectura presentes na obra de Graham promovem a transposição de valores pelo câmbio dos papéis entre a obra de arte, assumindo-se como um objecto de exposição, que manipula o emissor a intervir e



Figura 34: Pavilhão de Barcelona, Mies Van Der Rohe, 1929

interferir na obra de uma maneira assertiva mas ao mesmo tempo variável e instável.

Com todas estas considerações o pavilhão de Barcelona é expugnado por Graham como indicador de uma apreciação à Arquitectura, com uma diminuição consciente da sua ilusão a um modelo de conceptualização que presta serviços à ocupação da cidade contemporânea, ou seja este artista utiliza a Arquitectura, criticando-a e ponderando-a, com o propósito de lhe retirar a lógica de produto enigmático e metafísico e entende-la de uma outra forma, com isto o artista pode ser de um certo modo inconsciente mas a Arquitectura necessita de pensar na funcionalidade do espaço, tendo a consciência que se insere numa cidade. Ao mesmo Dan Graham absorve todas as lógicas fundamentais que residem numa doutrina com a Arquitectura que são as de envolver o ser humano e a capacidade de homem fazer a obra.

Com a sua forma enigmática, o Pavilhão de Barcelona era de confiar que preservasse a sua condição de dúvida com os princípios ideológicos, todavia não foi isso que aconteceu, muito pelo contrário, a genuinidade e a limpeza da sua forma, em relação ao estilo internacional passa a ser aliada a grandes gestos e espaços de grande consórcio inseridas em cidades como uma representação do capitalismo de exportação norte-americana.

Deste modo, as transparências que existem e se reflectem em ambas as obras e onde assumem o seu ponto de conexão, garantem a proximidade do exterior e interior, só que por outro lado aumentam as suas contradições pelo facto de que:

A transparência literal do vidro não apenas objectiva de maneira falsa a realidade, ela é paradoxalmente uma camuflagem: pois enquanto a função real da corporação pode ser a de concentrar o seu poder independente e de controlar por meio de informações secretas, a sua fachada arquitectónica dá impressão de uma abertura absoluta. A transparência é apenas visual: o vidro separa o visual do verbal, isolando

quem está do lado de fora do local de tomada de decisões (GRAHAM, 2009:17)².

Esta Arquitectura de grandes volumes de vidro translúcido apresentam-se muito ligadas a um efeito visual confuso devido, não só á sua á acção óptica, mas também as fachadas do centros comerciais e edifícios públicos que procuram transmitir a dúvida entre o público e o privado nas cidades, espelhando a imagem de uma sociedade, ao qual se escondia e revelava da mesma maneira que controla o seu âmbito privado.

É exactamente com estas analogias que surgem a ideia das imagens destas duas obras, ao trabalharem com transparência afirmando o poder da visibilidade de dentro para fora e de fora para dentro, que falamos anteriormente no caso do pavilhão de Mies, e na situação específica da obra de Graham onde foi com a parede espelhada, na qual o utilizador nunca se pode esconder e consegue-se observar em todas as perceptivas, ao contrário desta crítica, o utilizador confronta-se com todos os seus domínios e sensibilidades.

Este artista americano marca a sua linguagem com a utilizam de materiais, como o vidro e outras superfícies que exploram as transparências com chapas perfuradas e estimulando sempre o visitante a múltiplos efeitos visuais na sua série de mais de cinquenta pavilhões que concebeu. Estes pavilhões surgem com o princípio de se tornarem equipamentos urbanos cuja escala e proporção abraçam a funcionalidade definindo um abrigo e ao mesmo tempo um “não lugar” comum á cidade contemporânea.

Com este comportamento o artista debate sobre a cidade e assume a Arquitectura como um modelo e um protótipo, seguindo-lhe os fundamentos e as congruências, provocando o utilizador a ter consciência da sua própria imagem envolvida e inserida nos inúmeros jogos de aparecer e desaparecer, onde desafia o público a tomar consciência da circunstância contemporânea com as suas fragilidades, fragmentos e encadeamentos.

² Frase traduzida pela autora

É importante entendermos que para este particular artista o objecto é o espectador e os conteúdos dele, decifrando atributos arquitectónicos e com as maneiras cómodas com que estes atributos se procedem a desenhar os espaços.

Estes intercâmbios, limites e charneiras das práticas artísticas com a Arquitectura, que tentamos clarificar até agora, encontram-se também no pavilhão com a junção entre o espaço que contém a obra e a obra em si, é o que acontece com o pavilhão de Barcelona de Mies Van der Rohe que ao se exhibir transforma-se num monumento, ou seja neste sentido o artista Dan Graham manifesta a Arquitectura de Mies, através de um grupo particular de pavilhões, como o retrato e manifestação de certas discussões, que surgem para compreender o entendimento destas obras revelando as convergência entre a arte e Arquitectura, que se afirma como uma arte, tornando-se num mecanismo que permite a reflexão sobre a própria condição da disciplina da Arquitectura, que temos vindo a elucidar e clarificar.

Podemos concluir com estes múltiplos exemplos, que de uma forma ou com variados sentidos os objectos arquitectónicos são providos de mensagens e intuitos manifestando um funcionamento simbólico que se liberta para um imaginário infinito. Isto é, ao falarmos de conceitos e produções artísticas entendemos, que lhe é intrínseco um lado latente na busca da inspiração e intenção, mostrando a necessidade do arquitecto se aproximar de lógicas aplicadas nas práticas artísticas, como a escultura, a pintura, ou instalações, e por consequência do artista se aproximar a lógicas da Arquitectura, constituindo assim uma abordagem de relações e ligações, que apesar de distintas, revelam o mesmo vínculo de analogias, até porque as duas práticas artísticas tem de conviver com as tensões, de exceptiva e desejo, entre o emissor e receptor.

Todas estas obras vivem com uma génese artística ampliada, que alcançam as mesmas premissas de vivência, além que imaginárias, como acontece na Arquitectura. Todavia nunca afirmando que as esculturas ou pinturas ou instalações podem ser Arquitectura, não porque esta é mais importante que as outras práticas mas porque na verdade esta disciplina assume um carácter funcional e prático, não a permitindo ser tanta liberdade podendo-lhes chamar assim de "pseudo arquitecturas".

Provando mais uma vez que a Architectura é uma faculdade artística, afirmando-se como actividade multidisciplinar bebendo influências e marcando intercâmbios com outras realidades artísticas, evidenciando-se assim como arte.

2.2_ Métodos comuns, disciplinas autónomas

Para entendermos correctamente em que parâmetros a Arquitectura se afirma como uma faculdade artística, teremos de entender todo o seu processo de concepção e posteriormente interrelaciona-lo com o processo de outros saberes artísticos, como a escultura e pintura.

O processo de criação em Arquitectura enlaça o universo *objectivo, consciente*, e o *subjectivo, inconscientes*. Portanto, encontram-se duas lógicas no método de projectar, criando-se assim analogias com uma caixa transparente, que

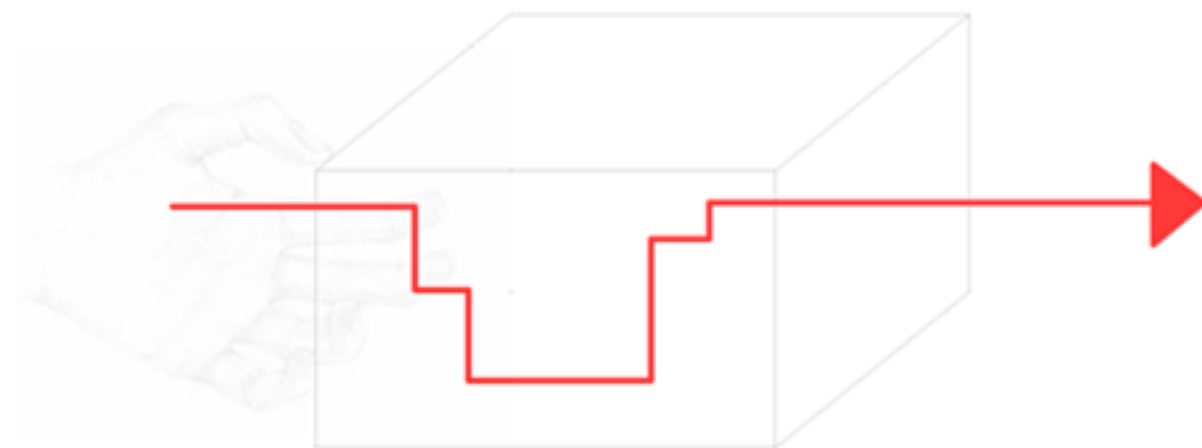
(...) simboliza o mecanismo no qual se pode conhecer o funcionamento e que pode ser reproduzido. Um processo projectual respaldado num método explícito, codificável e transmissível (...) (COMAS, 1986),

é portanto, um mecanismo do qual se conhece o funcionamento e a sua acção, pois conseguimos ver a caixa de um lado para o outro associando-se a uma atitude legível, pura e ensinável. Nesta caixa incluem-se todos os procedimentos e princípios de complexidades programáticas funcionais e utilitárias, tais como técnicas construtivas, estudos de sistemas antropológicos, modelos geométricos e a própria distribuição espacial entre outros. Por outro lado com a caixa preta, que representa e

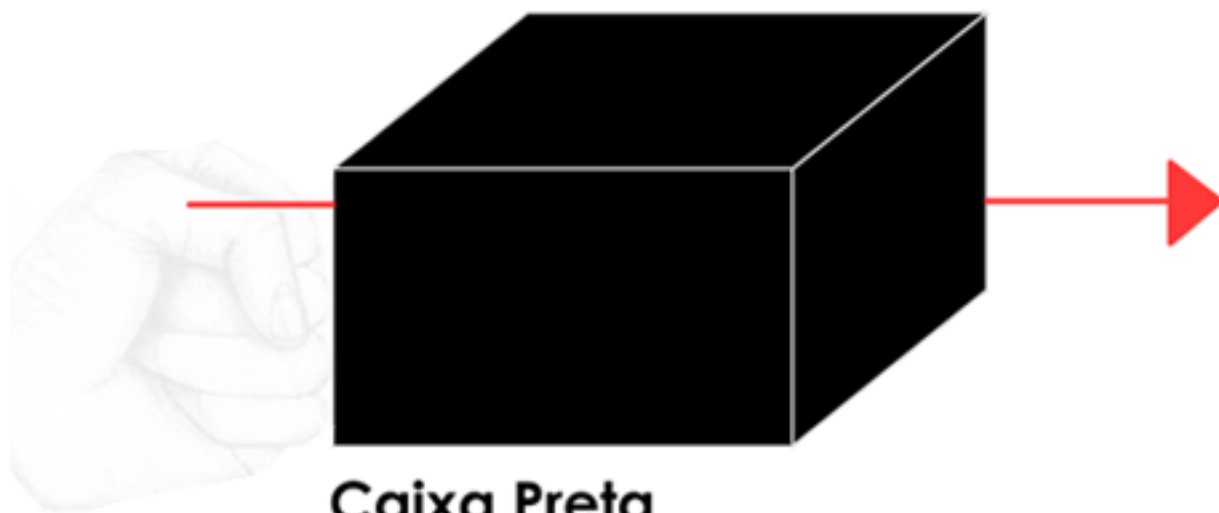
simboliza, na terminologia científica actual, um dispositivo do qual se desconhece o funcionamento. O projecto visto como inspiração, talento ou instituição, factores obviamente não-ensináveis (COMAS, 1986),

não é um mecanismo, logo este é subjectivo e inerente ao próprio individuo tornando-se portanto, difícil o seu entendimento e a sua transmissão.

Estes dois paradigmas têm características distintas, uma apresenta o plano mental que configura tudo o que é produzido no imaginário do processo, desta forma confirma as suas possibilidades eleitas, ou seja, é a racionalidade objectiva e explicativa, que comprova o lado orientado, metódico e organizado do processo de concepção. Limita-se, simplesmente a dar resposta, aos dados objectivos levantados pelo problema. O outro lado afirma-se como uma inspiração e intuição,



Caixa Transparente



Caixa Preta

Figura 35: Caixas metodológicas

mostrando o início das experiências estéticas, como uma interpretação e personalização do projecto, conferindo-lhe assim uma simbologia e significado. Esta imaginação ou subjectividade arquitectónica, de que falamos, surge como espaços infinitos e indefinidos que inclui elementos ocasionais que vão desde o caótico ao alegórico. Já com a presença de uma reunião de reflexões e de experiências passando pelo erro, desejo, contingências e impossibilidade. Estas latências associam-se a componentes não visíveis ao qual conseguem estimular a instituição de lembranças, paradoxos e de recriar novos refúgios para o que vai para além da imagem.

Estas instigações inerentes á acção de projectar manifestam-se de uma forma activa, pois as ideias não emergem de um nada ou de um momento para o outro, como próprio Jorge Cruz Pinto afirma que chegam sobre a forma de um

sopro transcendente veiculado pela "musa", ou pelo inconsciente através do sonho, e da vigília criativa insufla a mente e o olhar numa alteração da consciência, em arrebatamento mais ou menos emotivos que estimulam a imaginação produtiva, compensados e direccionados pela razão e seus mecanismos lógicos. (PINTO, 2007:126)

Com esta afirmação percebemos que as ideias podem desabrochar de irracionalidades que ao fim de um incessante trabalho e trajecto, com a acumulação de conceitos, esboços e desenhos, conquistam a autenticidade do real.

No acto de projectar ocorre a expansão do Ser do autor, bem como as particularidades do seu entendimento pelo mundo, que se materializam na sua obra. Os estímulos também se manifestam e associam a campos transcendentais á Arquitectura, pois podem ser provenientes de objectos, imagens, simbologias, míticíssimos e muitas vezes de origem em campos fora do alcance da própria Arquitectura, como explicamos no subcapítulo anterior. Com isto no processo de concepção em Arquitectura, as ideias e conceitos vão beber influências a diversas áreas alheias.

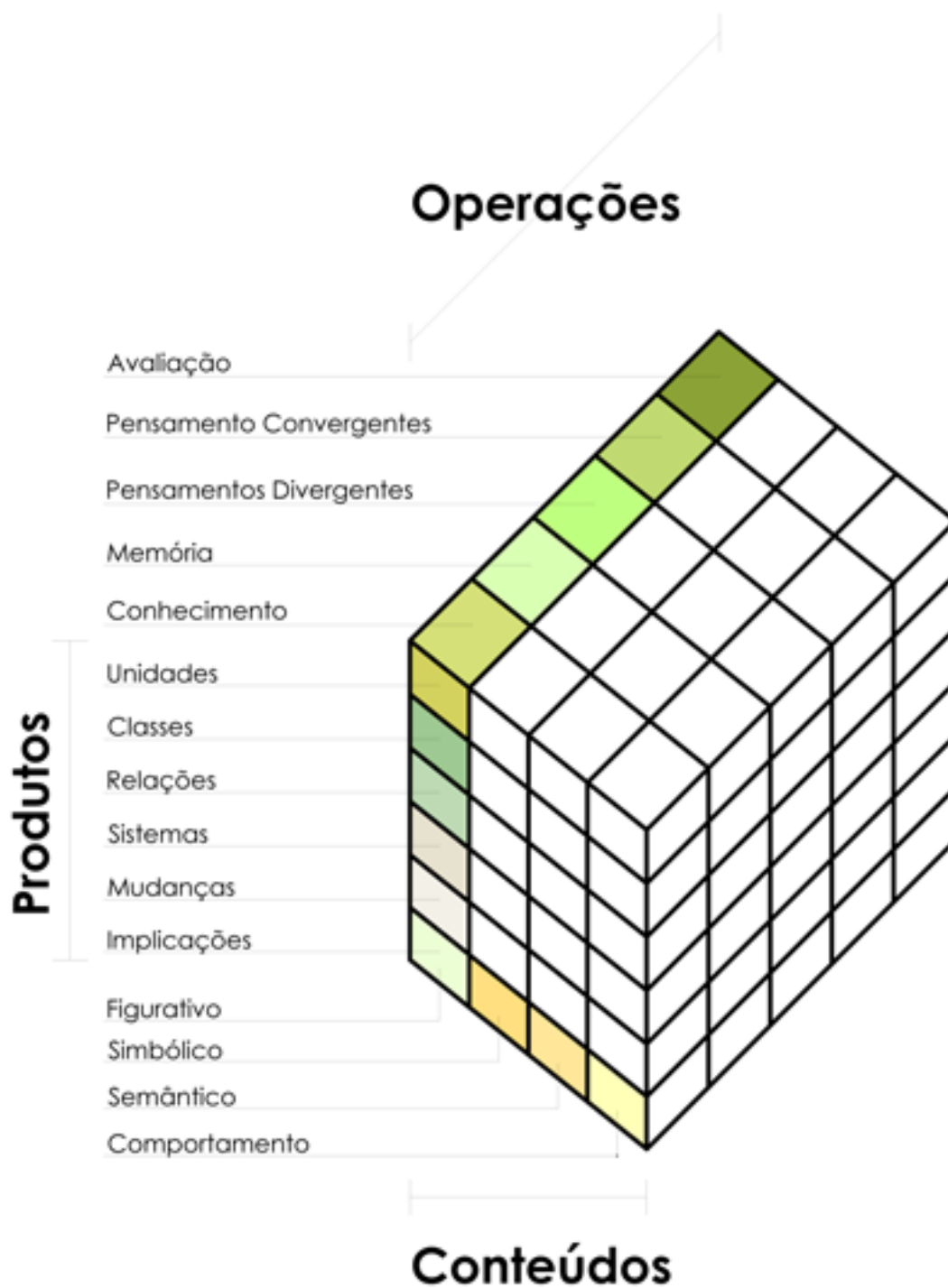


Figura 36: Esquema de Alberto Carneiro sobre o Ensino e Prática do Desenho/ Projecto

Todavia, estas *duas* caixas funcionam como uma só, deste modo está na génese do projecto de Arquitectura a associação de trabalhos experimentais, com tensões antagónicas e elementos geradores de ordem, que imergem numa composição lógica, levando-nos á racionalização do processo conceptual. Tratando-se de um corpo humano que necessita de corpo e mente, logo, são relações indissolúveis não conseguindo sobreviver uma sem a outra.

Conseguimos entender que este intelecto criativo alcança-se através do controlo de tudo aquilo que é verificável, controlável e avaliável na imaginação. Mergulhando-se num método de consciência e de equilíbrio que conduz, o arquitecto à busca da criação, onde se harmoniza um conjunto de valores que incorporam o projecto, incluindo as dificuldades na relação entre as lógicas programáticas e utilitárias, as dimensões construtivas, o contexto em que o projecto se insere, tais como o lugar, as direcções solares, as condições climatéricas, as condições socioeconómicas, com as intenções e concepções do arquitecto. Desta maneira a inteligência criativa manifesta-se como um ponto de coerência entre os conteúdos da caixa transparente e os da caixa preta.

O processo de concepção em Arquitectura, parte de dois núcleos ou duas caixas que se vão diluindo ao logo de todo o procedimento. Porém, tenciona-mos estudar em pormenor, a *caixa preta* do método de projectar, ou seja analisar estas inspirações, intuições e estímulos, que surgem neste sistema de concepção. De um modo geral investigando as pretensões na criação, o modo de expressão e pesquisa, e por consequência as atitudes associadas á concepção.

Ao reflectirmos sobre os princípios do conhecimento e do processo arquitectónico também temos de definir os métodos e propósitos da aprendizagem desta disciplina. Que depende em força do sujeito, da lógica de representação e comunicação, pois aquilo que transmite através do desenho tem de ser entendido pelo o receptor na obra. Com o esquema de Alberto Carneiro (fig 36) arranjam os um grupo de ideias que representam as três fundamentais leituras, combinações e noções colectivas, onde se avaliam as necessidades de adaptação e transfiguração, por uma balança que define a harmonia entre a imagem mental e o objecto. Basicamente define os pontos basilares da Arquitectura com o

desempenho das balizas entre o *ser no estar* e o *corpo no lugar* (CARNEIRO, 1995:23).

Este protótipo de procedimento de acção na concepção em Arquitectura, apresentam-se com a expressão do pensamento sobre a forma de operações no esquema, o sentido da linguagem na configuração de produtos no modelo e as interpretações e o espírito na leitura do projecto intitulado de conteúdos no diagrama. Assim desponta como uma reflexão sobre a compreensão no campo do sujeito e análise sobre a sua representação, revelando a sua natureza projectual.

O autor deste modelo deixa transparecer que o desenho domina e nasce como uma uniformidade de operações, “manipulando” as opções tomadas para a forma do elemento arquitectónico, tendo em consciência que os espaços são vivenciados por o ser humano. Atribuí a este desenho a importância de conseguir recolher conhecimento a outros saberes artísticos, tais como a pintura, a escultura e a outras ciências, como a matemática, antropologia e psicologia entre outras, regidos por a aplicação de sistemas, metodologias ou modelos de exposição do espaço todavia reconhecendo a sua estrutura funcional e pragmática. Pois o trabalho deste “esboço” é dedicado ao homem que demonstra todas as suas complexidades física e psicológicas, de um Ser que percebe e pensa, actua e cria, com todos os seus mecanismos sensoriais e perceptivos que necessitam de uma adaptação ao meio, para se reunirem as melhores condições para a vivência do utilizador. Podemos denominar estas ponderações de extensões reais no espaço imaginário.

Desta forma todas as ferramentas manuais e intelectuais são entendidas como uma vias de influência para a representação do projecto, portanto o processo de concepção em Arquitectura têm de ser pensado com a flexibilidade da imagem, associando-se a uma composição metafórica e abraçando a realidade em que o utilizador se inclui, ao mesmo tempo preocupando-se com a sua sensibilidade perceptual. Conseguindo com estas coerências de ideias uma obra, que se relacione com o homem de uma forma justa preservando a sua

identidade étnica, civilizacional, antropológica e cultural, na sua adaptação e reconversão áquilo que precisa para dominar o espaço e

dilatar o tempo, dimensionando até a sua eternidade na construção dos sistemas que a metafísica trata e para os quais as teologias procuram encontrar sentidos. (CARNEIRO, 1995:22)

Estas coerências, de que falamos, tornam-se difícil de equilibrar e para entender estes princípios precisamos de reflectir mais profundamente sobre o método projectual, que se inicia com a problemática da criação. Pois todas as teorias científicas ou obras de arte criadas pelo ser humano começam por uma ideia ou invenção. Os caracteres ou constituintes básicos para a criação da ideia são as premissas que tencionam dar resposta a uma série de intenções, a maneira como a executamos que surge na forma de método, e a regra de usufruir as coisas. Todavia estas noções não devem ser compreendidas como princípios definidores e definitivos, o conceito de ideia tratasse de um percurso, nunca estático, onde jamais se esgotam os seus intervenientes na origem da mesma.

Para entendermos estes comportamentos teremos de ponderar sobre as fases do método de criação, conhecimento, processo arquitectónico e artístico em parcelas divididas, apesar de se exprimirem todas em conjunto, através de uma abordagem leve a todos elementos começando por caracterizar a ideia inicial, de seguida assumir uma definição para o conceito e compreender as nuances do método.

Na geração da ideia existem dois problemas que lhe são inerentes, como a sua formação e por consequência a sua concretização, mas é só como objecto de análise, que estes conceitos se separam. Na verdade estes elementos nunca se desarticulam, o que desenvolvemos na ideia, que teremos de esclarecer na obra e é sobre este encontro e desencontro de limites que muitos teóricos e profissionais dedicam a sua atenção e estudo. O interesse sobre esta temática manifestou-se mais intimamente a partir dos anos cinquenta, ao qual chega a ser intitulado de *metodolatria* (MOREIRA, 1994:38). Christopher Alexander, arquitecto matemático e urbanista austríaco muito conhecido pelos seus estudos críticos sobre a Arquitectura moderna, elucida á marcação de “balizas” acerca do método projectual na sua obra chamada de *Notes on the synthesis of form* com a seguinte afirmação:

... em torno da ideia de "metodologia de projecto", desenvolveu-se um completo sector académico – e eu fui considerado um dos mais destacados expoentes desta, por assim dizer metodologia da projectação -. Desagrada-me profundamente tudo o que aconteceu e desejo declarar publicamente que rejeito a ideia duma metodologia da projectação como objecto de estudo, porque considero absurdo separar o estudo do processo projectual da sua prática. Na realidade, aqueles que estudam a metodologia da projectação sem a praticarem, são uma espécie de projectistas frustrados, enervados, que perderam ou nunca sentiram a exigência de dar forma às coisas. (ALEXANDER in MOREIRA, 1994:38)

Com esta afirmação de Christopher, podemos entender que nega o método como objecto de análise, apesar de no seu discurso se notar um sentido ambíguo, pois este no seu desenvolvimento prático do projecto de Arquitectura invoca as ideias e premissas do método. Além disso não será muito justo desvalorizar as investigações e as inquietações dos teóricos que se dedicam a estes estudos. Dado que, são através destes ensaios que entendemos a evolução dos conceitos inseridos na história, com todas as suas nuances e movimentos culturais fazendo a sedimentação da obra arquitectónica bem conciliada e marcada pela inserção de intencionalidades. Deste discurso, Christopher afirma e confirma a sua crença no conceito, mas revela o problema que surge no equilíbrio e na harmonia da ligação entre o conceito com o método.

É importante absorvermos que apesar de estudos sólidos e creditados, o método de criação não pode ser compreendido como um processo universal e rectilíneo porém apresenta instrumentos neutros para a resolução de problemas ou para outros objectivos de finalização. Desta forma o método depende também de constituintes individuais da função do arquitecto, marcado pelos propósitos culturais entre outros, que definem novas perceptivas para a elucidação do método utilizado.

O objecto arquitectónico assumem como uma obra de arte, com limitações pois é simultaneamente um objecto funcional de utilização vulgar. Com tudo o que isto simboliza, marcado por condicionantes económicas e pela dependência em

satisfazer e garantir o maior conforto ao utilizador no objecto, sendo razoável afirmar que um projecto de Arquitectura necessita de um conceito cuja materialização agregaria um definido processo assente numa referência metodológica. É assim evidente que a conceptualização do projecto está vinculada ao método. Dado que, a partir do momento em que conseguimos retirar a verdadeira essência do conceito, posteriormente delineamos o método de procedimentos com a introdução de pensamentos e percepções de adequação ao conceito, ou seja o sentido dos conceitos introduzidos num objecto de Arquitectura abraçam uma postura determinada e ao mesmo tempo dogmática, sendo entendida pelos parâmetros metodológicos utilizados e vice-versa.

Desta forma a metodologia surge como uma avaliação *científica de projectação* (MOREIRA, 1994:43) para entendermos melhor a génese do sistema e o percurso projectual fazendo o equilíbrio entre a objectividade e intuição na formação do objecto arquitectónico. Gerando assim uma atitude de controlo, filtrando a "gama" de opções para se chegar com mais eficácia ao resultado final.

Desta maneira a metodologia é como se fornece-se uma série de instruções e indicações quase como uma estrutura sólida e organizada para o processo de conceptual. Aceitando sempre o espaço entre a *metalinguagem projectual* (MOREIRA, 1994:44), que se manifesta através dos estímulos ou das analogias criadas, e a sua consistência prática no projecto. É indispensável saber os limites entre os impedimentos da conduta projectual e a naturalidade dos conceitos metodológicos, embora na verdade nas duas leituras seja necessário a demarcação de múltiplas acções, o conteúdo das mesmas e a decisão de raciocínios particulares para o que é preciso, ou seja para delimitar basicamente o que preciso fazer quando for preciso fazer, de seguida o que há que fazer e posteriormente como o fazer e a que técnicas ou práticas recorrer.

Podemos concluir que a metodologia não termina em si mesma, traduz-se na organização da linha de pensamento arquitectónico com as suas duas frentes, a intuição e a concretização, encaixando num dialecto conceptual. Todavia, esta não pode ser encarada como um formulário, em que seguimos á risca todas as suas indicações. Tudo isto é aplicável, e entra em correlação directa com outras praticas artísticas, através de métodos de estruturação e constituição que advêm

de numerosas especificidades que o caracterizam, como o desenho, o controlo e intuição.

Estas especialidades que constituem o método projectual têm de ser definidas pela sua individualidade, apesar de actuarem como um conjunto. O desenho aparece como um dos elementos particulares mais importantes na germinação do objecto arquitectónico. Pois é com ele que se iniciam as ideias, os esboços, os delineamentos, onde futuramente se podem tornar num possível corpo carregado de intenções, de forças, de energias vitais que comunicam com o utilizador de maneira inconsciente. A obra incorpora estes sentidos, regularizando e influenciando as vivências do utente, por intermédio de esforços espirituais que agem sobre a medida de esclarecimentos perceptuais e estímulos marcados pelas formas, as materialidades, os pormenores e as ligações com os contextos em que se introduzem.

Assim o desenho, como o próprio o arquitecto italiano Vittorio Gregotti o afirma no seu livro *El territorio de la arquitectura*:

O exercício do desenho, do instrumento para representar o objecto, constitui a única relação corpórea que o arquitecto mantém com a matéria física que deve formar. (ALEXANDER in MOREIRA, 1994:46)

Esta declaração elucida-nos para o facto de o desenho assumir o seu paralelismo com e como um instrumento no decorrer da aplicação do método, ou seja não surge somente como uma anotação, definindo as etapas de desenvolvimento do projecto, mas também como a representação formal do mesmo, e com os constituintes que resumem e ajudam parcialmente na significação e evolução dos conteúdos arquitectónicos.

O desenho deverá ser percebido como um processo técnico e específico para comunicação de uma ideia. Sendo que este, antes de transmitir esse conceito, atravessa um caminho com vários registos fazendo a leitura dos estímulos e intuições intrínsecas ao processo mental e de criação. Assumindo-se como um trabalho de síntese e concretização das premissas da mente de um criativo.

Podendo ser lido como um “laboratório” onde se aplicam estratégias e praticam-se experimentações para “tocar” e interpretar o pensamento na criam.

Logo o desenho chega como um fio condutor e operacional para a execução de uma ideia arquitectónica e consequentemente como *um factor de avanço, mas de “avanço aplicado” e não abstractizante.* (MOREIRA, 1994:49).

Um dos outros elementos, que se insere na fase de síntese do pensamento no processo metodológico, é o controlo. Este constrói o autodomínio na consciência das ideias, procurando uma coesão nas respostas das mesmas. O processo arquitectónico manifesta-se com muitas nuances e propósitos diversificados, desta forma este componente tem de vincular a intenção do objecto arquitectónico, que é a preocupação sobre o bem-estar do homem, é basicamente a analogia á caixa transparente de que falamos até agora.

Apresenta-se como um interveniente importantíssimo no método de projecto e participativo em todas as fases do percurso. Estando presente, como um sistema crítico de lógicas e transformando-se na consciência para as outras etapas do pensamento. Fazendo a ponte entre as lógicas funcionais e as latências encontradas no entendimento de projectar.

Será indispensável, também falarmos sobre a componente intuitiva no processo de criam na Arquitectura, assinalando que esta não se define por normas ou regras estipuladas. Assim abraçam e englobam inúmeros significados e sentidos relacionados com o que habitualmente se reconhece como sensibilidades, em forma de latências que procuram ser dissolvidas em justificações coerências e estéticas. A Arquitectura não erguer-se só de lógicas ou de senso-comum, apesar de constituir o produto base da mesma, entendemos simultaneamente que existam princípios ligados aos estímulos que tem a sua palavra a dizer nas decisões tomadas no processo arquitectónico.

Desta forma, são criadas estratégias metafóricas que ajudam na definição da morfologia em Arquitectura (circular, quadrada, rectangular, radial, espiral...). Servindo-se assim de analogias, com elementos naturais, (como a agua, a terra, o vale, a montanha, a lua, as estreles...) e elementos artificiais (como objectos e

artefactos em geral), com o objectivo, de constituírem estímulos criativos, e princípios de influências arquitectónicas, quer ao nível figurativo, quer ao nível da evocação dos significados.

Estas intuições, mesmo se pronunciando de uma forma latente, podem seguir esquemas de concepção. Seguindo a interpretação de Jorge Cruz Pinto, nesta tentativa de encontrar resposta aos processos de concepção e á própria definição da Arquitectura, conseguimos apreender que no seu método de conceptualização desta doutrina existem estratégias alegóricas que englobam estratégias conceptuais arquitectónicas, ligadas a outros saberes culturais como as noções criadas pela filosofia; planos originários da ciência (psicologia, sociologia, antropologia...); ou a adaptação de lógicas concebidas pelas expressões artísticas (pintura, escultura, dança, música, literatura, cinema...). Todos estes ramos e outros, estão ao serviço da Arquitectura e por consequência dinamizam a criação arquitectónica.

São estes esquemas metafóricas que ajudam na definição morfológica da Arquitectura, pesquisando a forma do objecto arquitectónico. Servindo-se assim de analogias como elementos naturais, como a água, a terra, o vale, a montanha...) e elementos artificiais, como objectos e artefactos em geral, com o objectivo de constituírem impulsos criativos e princípios de influências arquitectónicos, quer ao nível figurativo, quer ao nível da evocação dos significados.

Ao fim de reflectirmos e analisarmos este longo procedimento de concepção de obra de arte, captamos os paralelismos e distanciamentos com outras praticas artísticas, em maior foco a pintura e escultura. Ambas no seu processo de criação, começam com um gesto, solto e sem grande intuito associado que acaba por resultar num esboço ou desenho sobre o papel, provido de inconsciência onde só depois se coligam a uma mensagem. Mensagem, esta que acaba por contar uma história aquando lhe é inserida um contexto, uma intencionalidade, e em suma, quando o pensamento passa a ter uma finalidade. Note-se que, o processo e o método de criação de uma obra de arte, apesar destas teorias, não pode ser interpretado como um guião pois não é um processo singular, em que os princípios são seguidos passo a passo e de forma mecânica, são antes processos subjectivos,

passivos de factores externos que influenciam o artista na criação e na transmissão de qualquer intencionalidade intrínseca.

Temos que considerar que o processo de criatividade resulta de uma vontade incessante de acumular saberes culturais, de experimentar, de trabalhar continuamente sobre a espontaneidade, de se associar a atitudes, permitindo assim criar um objecto arquitectónico, uma escultura e uma pintura com a capacidade de recriar atmosferas, de transmitir propósitos e comunicar com o utente.

Alguns dos estímulos, referidos anteriormente, então particularmente patentes nas obras de Le Corbusier (que se assume como arquitecto, pintor, e escultor), Alvar Alto e Pancho Guedes. Nos seus trabalhos, é evidente a presença da pintura e escultura como modo de expressão e de investigação, considerando que estes saberes estão ao serviço da Arquitectura.

Descrito por Bruno Zevi como um dos arquitectos mais importantes e de maior influência do século XX, com o seu espírito marcante de pintor abstracto, rigor de relojoeiro suíço e indagador de esquemas que assumem a ansiedade em chegar a um ponto de equilíbrio entre os resultados artísticos e princípios marcados por fórmulas intelectuais que aspiram uma validade geral, é assim que Charles-Edouard Jeanneret se afirma mais conhecido por Le Corbusier.

No seu processo de criação de obras, este artista abraça com o maior vigor as influências conceptuais e inspirações no ajuste de lógicas concebidas por saberes artístico (pintura, escultura, fotografia e literatura) para a Arquitectura, entendendo que os cruzamentos dos géneros artísticos são inevitáveis e indissociáveis. Numa das suas primeiras viagens aos Estados Unidos, em 1935, esteve presente numa conferência onde é notório a sua patente da importância do desenho no seu processo de criação, pois enquanto falava ia desenhando constantemente, esboços esquemáticos acompanhado por palavras escritas e



Figura 37: Desenho Le Cobusier

símbolos, referindo-se a estes desenhos como “desenhos de taquigráficos” por analogias á escrita taquigráfica³ que utiliza tanto no seu dia a dia, como nas suas viagens. Durante as suas longas viagens, ao qual percorreu alguns dos países da bacia mediterrânica, como a Turquia, Grécia e Itália, Corbusier desenha incessantemente para perceber e absorver todos os detalhes, culturas e realidades vivenciadas em cada meio, onde posteriormente servem de inspiração para a leitura das suas obras. Deste forma este artista no seu processo de criação recorre múltiplas vezes á memória definitiva, mergulhando nela como conhecimento através dos seus desenhos, ao qual não surgem somente como procedimentos para o reconhecimento do local mas também como instrumento de evocação consciente ou inconscientes de experiências e saberes acumulados pela nossa memória. Para ele o desenho surge, então como uma ferramenta dinamizadora de ligação do nosso imaginário, processando dados que se agregam á sua memória profunda e que agora são requisitados pelo artista para dar resposta a um problema concreto.

Assim Corbusier com os seus desenhos de viagens e as suas pinturas, entende uma forma de olhar, interpretar, criticar, apreciar, reflectir sobre o mundo exterior, criando imagens integrantes para o seu método de concepção em Arquitectura. Estes estudos, não são só para os princípios figurativas, mas também, reproduzem e evocam o sentido e símbolos das mesmas. De uma forma geral estes esboços, esquemas, desenhos, imagens, peças, transpõem o trajecto imaginativo, que posteriormente se transformam em planos, estudos de plantas, secções, maquetes abstractas, que surgem de um resultado de acções activa no próprio acto de projectar, com a necessidade de um libertação racional e depois uma aproximação com as experiências humanas.

Alvar Aalto é um dos arquitectos finlandeses, nascido em 1898, mais relevante e peculiar da nova geração europeia de arquitectos do modernismo. Uma das suas singularidades mais evidentes, comparativamente a outros mestres da história do

³ Taquigrafia - Processo de escrever tão depressa como se fala por meio de caracteres convencionais especiais.

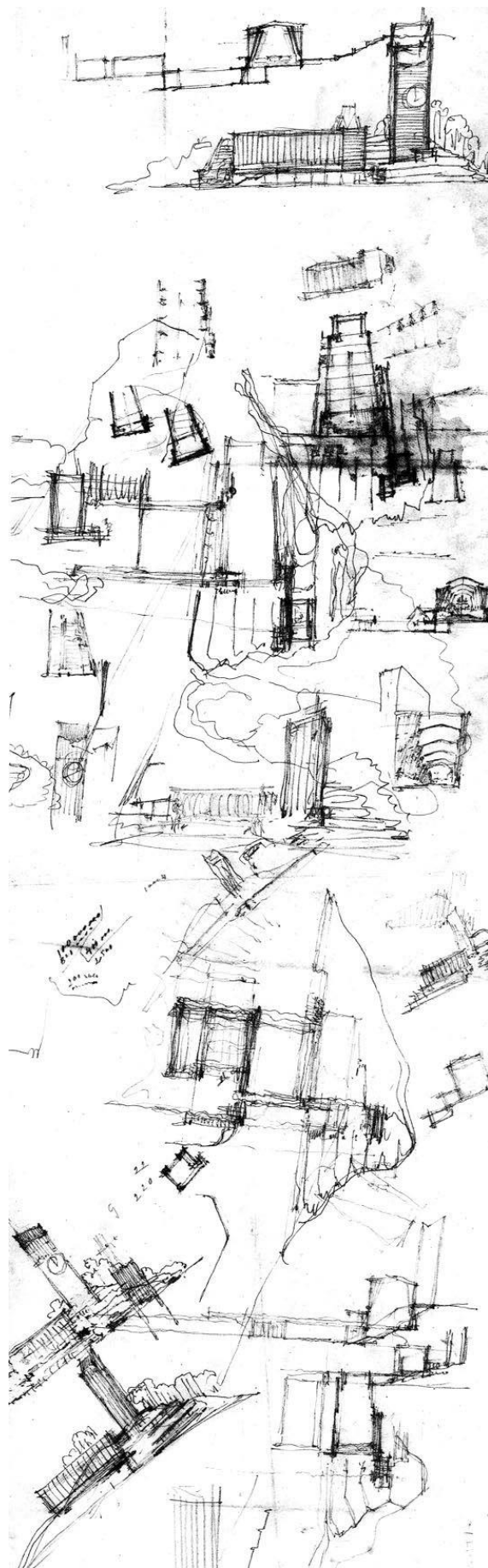


Figura 38: Desenhos conceituais de Alvar Aalto

modernismo na arquitectura, era precisamente a ausência de grandes princípios teorias e *fórmulas de composição* (ZEVI, 1970:288) rígidas. Apesar destas discrepâncias entre gerações, que aconteciam devido às diferentes situações e contextos históricos, é notório que os homens do racionalismo para se descobrir, para conseguir criar movimentos e para se sobrepor ao tradicionalismo, teriam de conceber teorias rígidas e modelos muito ponderados, insistindo no rigor da sua linguagem e na idealização do objecto arquitectónico. Desta maneira, Aalto não se restringe a teorias, porém mobiliza a reflexão sobre grandes pensamentos funcionalistas e tenta liberta-se de alguns dogmas criados dele. Este arquitecto começa a afirmar as suas diferenças com outros mestres, através da sua metodologia de trabalho, com os seus típicos rolos de papel manteiga filós criando faixas enorme de desenhos, com sobreposições e carregados de desenhos e redesenhos organizados continuamente, tratando-se de um método de *raciocínio sequencial ou da escrita automática* (PALLASMAA, 2013:77).

Logo, encarra-se como um arquitecto que no seu processo criativo, faz um trabalho de descobertas, com a parceria de um grande intelecto percebendo o espírito inconsciente da *mão distraída* (PALLASMAA, 2013:75), afirmando que:

É isso que faço – as vezes de maneira bastante instintiva. Esqueço todo o labirinto de problemas por alguns instantes, assim que uma ideia sobre a tarefa e todas as exigências envolvidas se firmou no seu subconsciente. Passo então para um método de trabalho muito parecido com a arte abstracta. Eu simplesmente desenho por instinto; não faço sínteses de arquitectura, mas desenhos que as vezes são composições bastante infantis e, desta maneira, sobre uma base abstracta, a ideia principal gradualmente toma forma... uma espécie de substância informal que me ajuda a pôr em harmonia os inúmeros componentes contraditórios. (AALTO in PALLASMAA, 2013:75).

Neste desabafo de Aalto, obtivemos a verdadeira essência do seu trabalho de criação na obra de Arquitectura estando, no equilíbrio entre a caixa preta e a caixa transparente de que falamos anteriormente, na origem da acção de uma consciência que tenta relaxar e liberta-se atingindo uma espécie de reconciliação de opostos. Isto é os seus desenhos parcialmente infantis e ingénuos não estão

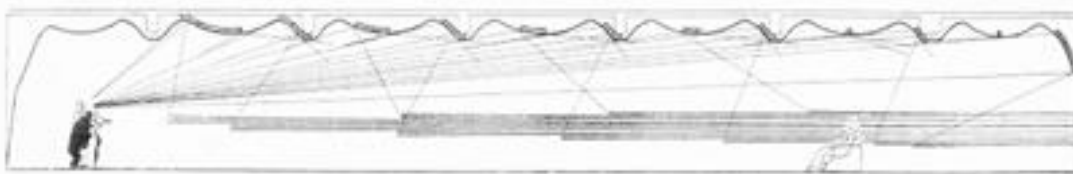
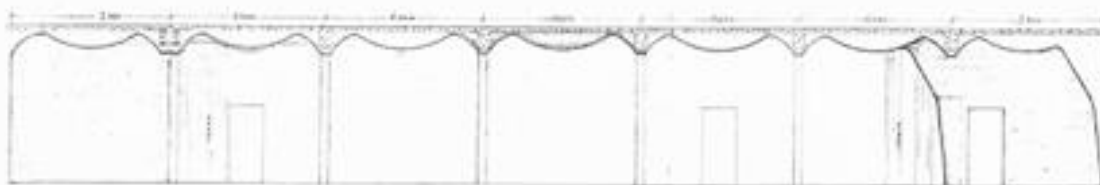
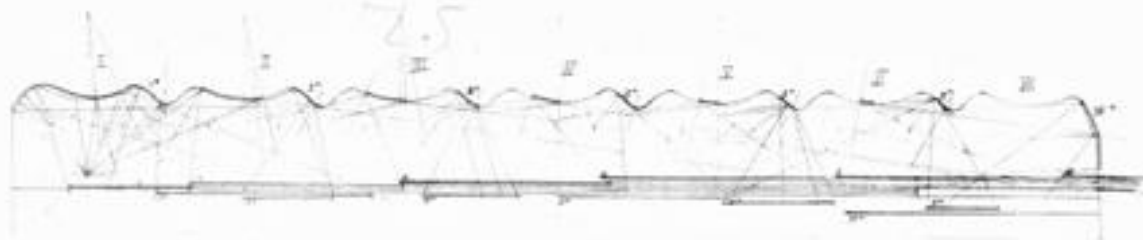
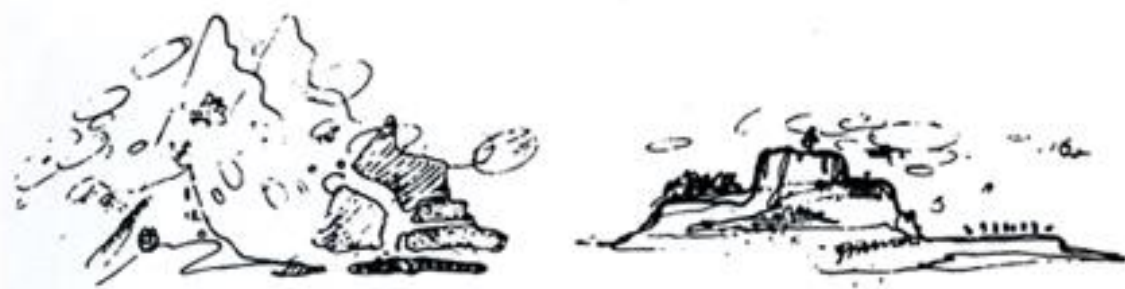


Figura 39: Esquiços da Biblioteca de Viipuri, Aalto

directamente ligados á consciência nem á Architectura, apesar deles começares a ser feitos com esse propósito, todavia em certo momento as ideias conectam-se, é como se as linhas verticais e horizontais construíssem simultaneamente plantas e cortes, daí o encontro entre o lado mais funcional e racional com o mais espontâneo e livre.

Um dos exemplos onde está bem patente a utilização de desenhos inconsciente, para a consolidação do modelo arquitectónico e sendo considerado um dos projectos mais importantes deste arquitecto é a Biblioteca Municipal de Viipuri. Nesta obra, Aalto durante longos períodos de tempo desenvolveu inúmeros desenhos ingénuos com todo o tipo de montanhas imaginárias e fantásticas, iluminadas por imensos sois em variadas orientações, onde progressivamente deram espaço para a transfiguração, motivando o conceito principal do edifício, ou seja estes esboços relacionam-se indirectamente com o pensamento arquitectónico. Estas montanhas surgem como imagens de incentivo para a criação da ideia essencial do objecto, criando lanternins ou clarabóias circulares de 1,8 metros de diâmetro, que animavam a zona tão rectangular de leitura e iluminavam os espaço de uma forma indirecta, conseguindo obter uma luz mais agradável e difusa preocupando-se sempre com os problemas concretos da vida de um utilizador no quotidiano de uma biblioteca.

No edifício está o conhecido tecto ondulado de madeira formado por infinitas réguas de pinho adequadas á sua função acústica, fazendo com que a voz, partindo de qualquer ponto da sala, reflecta e a difusão do som se propague regularmente para todos os lados. Podemos entender, que com cada aquisição tecnológica e que para cada conquista de linguagens diferenciadora, o arquitecto têm o cuidado para se adaptar e entrar no mundo do utilizador da obra, fazendo uma procura ao psicológico do ser humano sem grandes teorias e pensando primordialmente nas necessidades do mesmo.

Como tal Aalto, utiliza assim a pintura e a escultura como um exercício de libertação conceptual não admitindo a separação destes saberes com a Architectura alegando que não consegue compreender e fazer obras, sem que estas expressões artísticas lhe estejam associadas. Com as suas pinturas, assumidamente expressionistas abstractas, tenta entender intuitivamente a força e

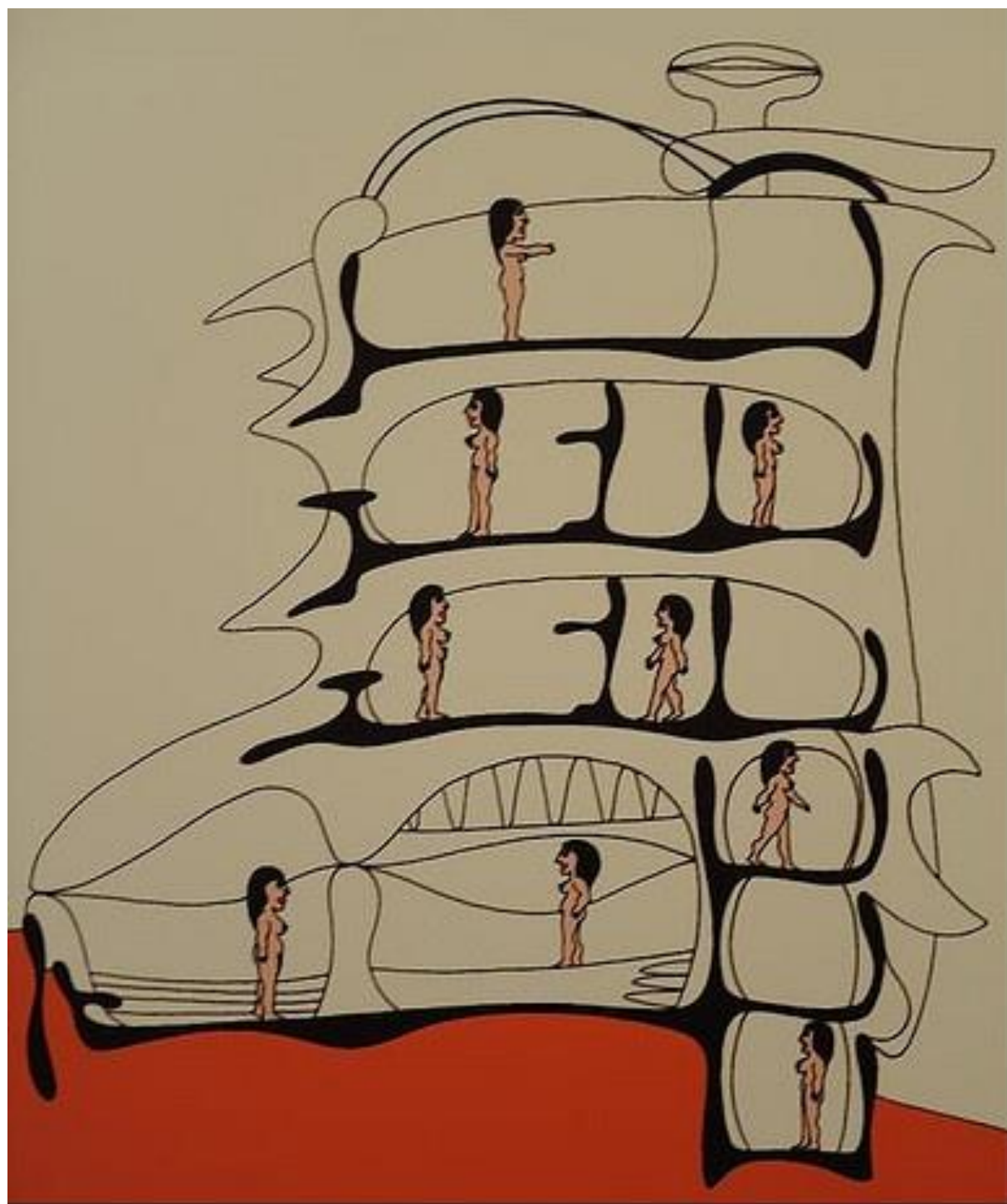


Figura 40: Desenho do corte habitado, Pancho Guedes

a emoção dos seus gestos, que investigam já a luz, a matéria, os cheios, vazios. Desta forma, busca primeiramente um acto de inspiração e uma aproximação ao mundo físico, sendo já notório que nestes estudos há uma preocupação de controlar os princípios base moduladores do objecto.

Os seus ensaios escultóricos tendo como principal exemplo, os exercícios de vergar a madeira feitos enquanto desenvolvia os móveis de madeira vergada, mostrando como era fundamental entender a tectónica dos materiais e a importância da experimentação no processo de concepção em Arquitectura. Estes estudos eram concebidos como objecto de arte e não somente como ensaios técnicos.

Na contemporaneidade o arquitecto, pintor e escultor português Pancho Guedes, distinguido pela sua obra forte e marcante, por a sua versatilidade e diversidade propositadamente reconhecida pela influência de várias origens culturais incluindo desde a arte africana, ao cubismo, ao dadaísmo, e ao surrealismo assumindo como suas referências *Wright, Palladio, Gaudí, Le Corbusier, Dali, Rivera, Picasso, Brancusi* como extractos de uma mesma personalidade que ele próprio denuncia a partir dos seus heterónimos (PINTO, 2007:197).

Ao nível conceptual em Arquitectura é evidente a sua união com as diversas áreas artísticas, investigando sempre os limites entre as artes visuais e o objecto arquitectónico. É constante, na sua obra este diálogo e correspondência, pois como o próprio afirma que estas práticas não se separaram e acredita que não existe grandes diferenças entre elas. Este artista, numa abordagem inicial ao projecto começa por desenhar livremente procurando neste acto ingénuo e puro, princípios morfológicos, funcionais, conceptuais e tectónicos, que se vão desvendando ao longo do processo de criação e ao longo da sobrecarga do desenho.

No seu percurso projectual, tanto com pinturas, como esculturas e como objectos arquitectónicos este explora o desenho ao máximo admitindo que este é o criador e orientador da ideia inicial e espacial. É portanto uma acção que revela o conjunto de persuasões e de decisões tomadas ao longo do projecto, transformando-se num meio mais adequado, para a exposição de ideia.

Defende que o desenho é um acto individual, que constitui uma manifestação gráfica de uma ideia e permite a expressão do objecto levando-o, posteriormente, a uma materialização prática, que é a Arquitectura. Pronunciar-se uma actividade única surgindo como uma caligrafia pessoal do artista, uma relação exclusiva entre este e o seu pensamento, como podemos entender com esta afirmação:

Os desenhos para um edifício devem vir todos da mesma mão (...) para que um edifício fale a uma só voz. Os edifícios não são os mesmos se passarem por uma equipa (...) temos que ser nós a desenhá-los para que eles fiquem um pouco mais perto da verdade. (...) Os edifícios resultam, em grande medida, forma como são desenhados. Em muitos dos edifícios a forma do desenho é o que mais se evidencia- em muitos, é o que os mantem juntos. (GUEDES in JACINTO, 2006:116)

Percebe-mos que para Pancho a prática do desenho é levada ao extremo e que este procedimento imerge num exercício de experimentação com profundas e forte premissas, dado que este reconhece que a Arquitectura não é somente um modelo ou tipo que segue sempre a mesma fórmula, com isso é estimulado a pesquisar novas maneiras e formas de habitar. Porém, apesar deste processo criativo se afirma como figurativo, experimental e em que a imagem é o mecanismo impulsionador de todo o sistema, convém realçar que todos estes métodos estão assentes em princípios intencionais possantes ao qual posteriormente são transformados em racionalidades e funcionalidades, pois a Arquitectura necessita destes equilíbrios dinâmicos.

Com o testemunho destes artistas conseguimos entender que a Arquitectura é uma faculdade artística que abraça e abrange várias temáticas da expressão artística desde princípios, métodos e estudos. A Arquitectura, tal como a pintura e escultura, são actividades de criação do ser humano estando indissolivelmente envolvidas com as actividades do mesmo, sendo que uma não assume um valor utilitário mas têm um valor lúdico e cultural importante para o intelecto do homem, e a Arquitectura serve-o e envolve-se com ele nas suas actividades básicas do dia-a-dia.

Estas práticas artísticas começam num gesto, num pensamento, numa abordagem crítica, num conceito, como já explicamos anteriormente, daí a importância do processo, do desenho e do próprio modo de expressão de cada artista. É fundamental esclarecer que estas criações artísticas não nascem de ideias e gestos loucos, de invenções engenhosa ou de formas caprichosas e obstinadas, mas sim de uma quantidade exigente de conhecimentos, sabedorias prévias que podem assentar na memória, na percepção, na história entre outros. Assim as obras de arte e artistas, quando acreditam nas suas concepções estéticas invocando e potenciando uma provocação ou mensagem inserida num contexto ficam na história e consequentemente na memória enraizando cultura e marcando movimentos e períodos artísticas como estes artistas referidos.

Evocando a interpretação de Jorge Cruz Pinto sobre as etapas de construção do processo de concepção em Arquitectura e utilizando o percurso criativo de Alvar Aalto para o seu projecto da Universidade de Otaniemi como exemplo, denota-se que este trajecto divide-se em aspectos e fases que passam pela cognição, conformidades, esboços elucidativos da ideia, rascunhos e sinopses. Posteriormente, encontram a sua racionalização para a planificação do programa no elemento arquitectónico e todos os sistemas técnico-construtivos até chegarem a um ponto de finalização que mostra o seu desenho rigoroso.

Desta forma Aalto começa pelo aproveitamento de uma correspondência ciente e involuntária presente em experiências passadas, correlacionando traços do teatro Grego de Delphos, outrora visitado, com intencionalidades para o proposto anfiteatro da universidade. Estas memórias são revivências com a observação de desenhos de viagem e com este exercício, alcançamos princípios de geometria com o delineamento de linhas gerais e pontos de fugas invisíveis para o entendimento global. Porém com o desenho, redesenho e o sobre carregamento dos traçados, deixando que o arquitecto obtenha lógicas com deliberações e investigando o esboçado, onde este encontra a sua expressão.

No esquema são incluídas as pinturas e desenhos esporádicos como forma de expressão plástica á busca dos seus estímulos criativos e explorando os princípios morfológicos como entendimento dos cheios, vazios, luz, forma. Nesta particular obra, Aalto recorda a sua infância através do desenho de linhas curvilíneas



Esquízo, desenho eidético,
Escola de Arquitectura



Teatro grego de Delphos,
desenho cognitivo de representação



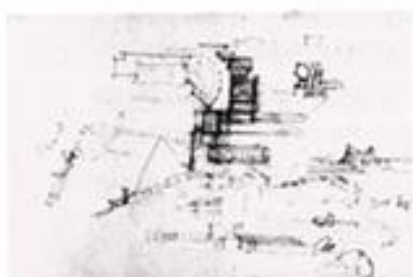
Corte, Auditório,
desenho técnico-construtivo



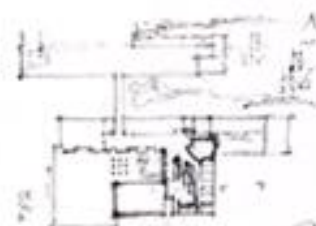
Pintura a óleo, forma plástica
expressiva (morphé)



Planta, piso principal
desenho técnico-funcional



Esboçeto, planimetria e perspectivas



Esquízo, diagrama funcional
Entrada da Escola

fazendo-o lembrar as paisagens finlandesas, caracterizadas pelas suas inclinações topográficas e rodeadas por grandes lagos. Assim ao pensar num projecto invoca e cria analogia com a sua própria identidade mobilizando e demonstrando os seus próprios caracteres pessoais. Com a assimilação de todas as valências moldáveis ou extensíveis destes esboços e das matérias excluídas nele, com algumas modificações de escalas, este artista consegue uma adaptação às formas arquitectónicas construtivas corporificadas em materiais como o *betão*, *madeira*, *vidro* e *tijolo* (PINTO, 2007:152).

Os seus desenhos ou esboços rápidos, como está referido no esquema, despontam não apenas como silhuetas simples e básicas mas como elementos de combinação para a investigação de por exemplo cheios, vazios através de escuros e claros no desenho. Sendo assim estes registos de perceptivas e “cenários” sobrepostos, levam conjuntamente á criar e a produção de imagens ou ideias primárias que se expõem de uma maneira despreocupada para uma primeira abordagem na tentativa de encontrar o seu traçado para o objecto arquitectónico. Posteriormente o arquitecto tentam controlar estes primeiros desenhos com esboços mais amadurecidos, indagando um equilíbrio entre os comportamentos mais conceptuais, expressivos e sensíveis com as condutas mais relacionadas com as funcionalidades, as normas técnico construtivas, e as precisões geométricas desenvolvendo-se logo a composição desenhada pensando de imediato na concepção real. Pois é desta harmonização, entre o lado racional e emocional de que tanto falamos até então, destes fundamentos que nasce o projecto. Nesta obra da universidade de Otaniemi podemos associar os limites curvilíneos á posição mais emocional de Aalto e á ortogonalidade do resto do projecto á sua organização funcional.

É com esta racionalização, o arquitecto tende a traçar ou a desenhar diagramas funcionais para entender momentos de pausa e movimento, numa primeira abordagem ao captar as rotinas e mobilidades do utilizador, para poder com maior clareza organizar o programa de funcionamento da escola. Consequentemente o auditório pronunciar-se como um elemento de excepção e dinamização vinculado a um edifício ortogonal bem estruturado com eixos marcados, desenhando o seguimento das salas e pátios.



Figura 42: Instituto de Tecnologia, Otaniemi

Os desenhos mais técnicos e as explanações de cortes construtivos nos projectos, destacam as inúmeras possibilidades de resolver problemas e recriar activamente exercícios de acção entre o sentido da função, da técnica e da configuração. Aalto neste projecto desenha um duplo auditório com um componente interior e exterior, criando assim ao mesmo tempo um auditório e um anfiteatro exterior na cobertura do mesmo, estando bem patente aqui a combinação de formatos moldáveis com normas técnicas e tectónicas rígidas e bem estruturadas. Este elemento é construído com uma estrutura portante em betão armado, funcionando como uma escadaria e adaptando a luz por inúmeros lanternins curvilíneos apoiados em vigas.

Na finalização do projecto e como formalização do mesmo então os desenhos rigorosos, terminam portanto uma série de procedimento desde a conceptualização á racionalização representados por intermédio de plantas, cortes, alçados, cortes construtivos e o desenho de detalhes ou pormenores que explicam e relatam as características do projecto e como o edifício se vai manifestar, antes da construção e acolhimento do utilizador na obra arquitectónica. Este caminho para a produção da obra são como demarcações e conformidades que definem os espaços, onde elucidam previamente o olhar do utilizador para as vivências interpretativas e concepção do espaço real, criado e avaliado pelo o olhar do arquitecto.

Em suma este esquema descreve as cinco categorias ou formas e etapas da expressão artística e do desenho, em que o projectista ultrapassa para conseguir consolidar o seu projecto. Este inicia o seu processo de criação através de um movimento descansado e tranquilo que se pode traduzir num desenho de memórias ou pinturas ou experiências escultóricas que o ajudam a compreender as raízes básicos de estimulação criativa, servindo como um laboratório de experiências e explorando o aspecto inicial mais livre neste percurso. Posteriormente são redefinidos novos desenhos, onde o arquitecto procura entender os princípios básicos escolhendo as premissas iniciais do projecto para encontrar o formato e formas adaptando-se a um contexto, desta forma pesquisando incessantemente cheios, vazios.

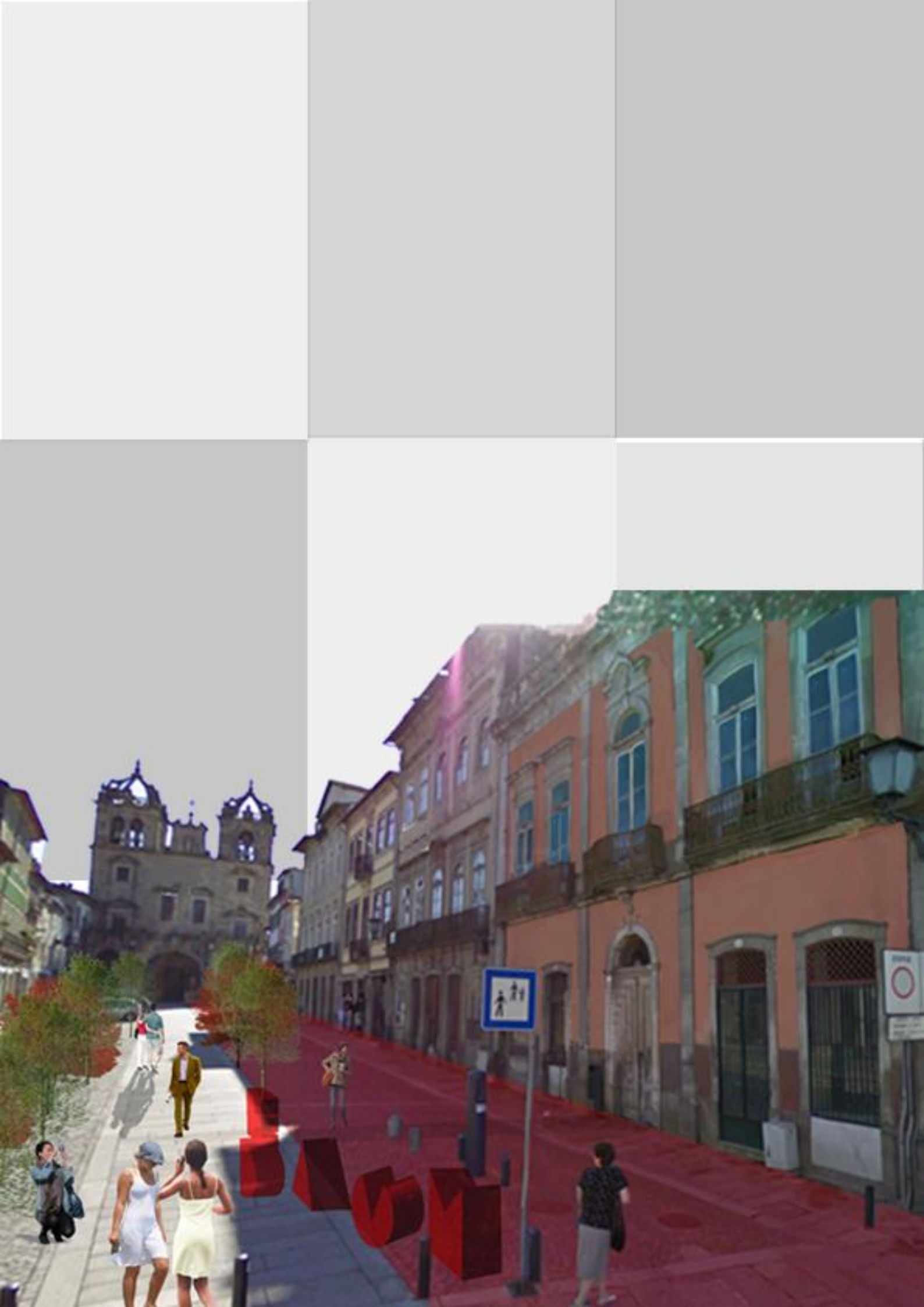
Estas etapas, anteriormente referidas, representam o lado cognitivo, uma orientação de concepção e a parte expressiva durante o recurso de conceptualização do modelo arquitectónico. De seguida transportam-se para outro tipo de esboço, onde entra em conformação com as realidades, ou seja neste plano tentasse instituir controles por intermédio de diálogos entre as lógicas e as formas seleccionadas em outras etapas, tentando formalizar e encontrar um esboço coeso entre estes dois lados intrínseco à definição da Arquitectura. Numa fase mais avançada, em que o arquitecto já se sente preparado, concretiza e formaliza os seus desenhos rigorosos ou desenho técnico-funcional. Recorre a cortes construtivos para encontrar novas valências, com a consolidação das carências técnicas e construtivas demonstrando e esboçando novas particularidades e pormenores diferenciadores. Como tal estas fases exibem a posição mais racional e expõem a apresentação rígida do projecto de Arquitectura. Arriscamo-nos a afirmar que este esquema reproduz os desenhos a vários tempos que o arquitecto concebe.

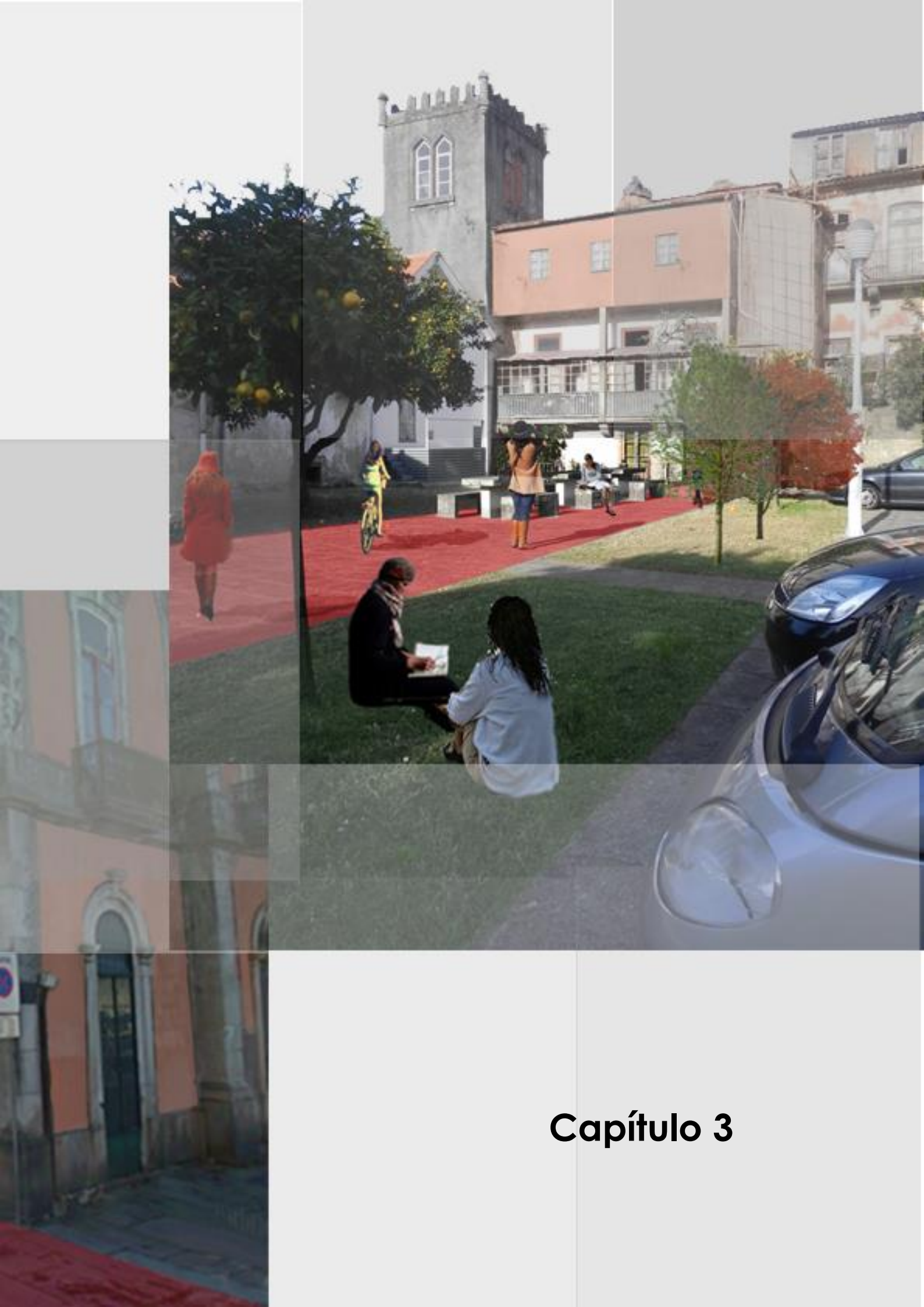
Desta maneira podemos assimilar que a produção em Arquitectura surge como um ciclo que nunca é estático e está sempre em constante mutação, este esquema refere-se efectivamente ao processo criativo de Alvar Aalto, todavia achamos nele premissas que nos ajudam a explorar e perceber outros sistemas de concepção, ou seja é-lhe dado um sentido abrangente onde abraça os métodos de outros arquitectos.

Com todos estes depoimentos entendemos como é importante o método, o processo de criação e todos estes nuances sobre estes entendimentos, porém hoje em dia devido aos avanços tecnológicos, culturais e com o próprio capitalismo, o arquitecto desliga-se cada vez mais das suas memórias, dos seus desenhos e até do seu papel de artista.

Actualmente e com todos estes acontecimentos, estes papéis estão cada vez mais desvalorizados e por consequência vão sendo destituídas as verdadeiras essências das matérias e a real importância da disciplina, levando-nos a pensar, numa perceptiva crítica, nas consequências de todos estes actos com estas memórias, essências e géneses destruídos. Damos como exemplo um instrumento de conhecimento e pesquisa como o desenho à mão levantada que evoca

memória, relações servindo de referências fundamentais no acto de projectar, traçando caminhos e se de repente todos nós prescindirmos dele dando lugar somente ao desenho produzido na máquina, qual será o futuro e o verdadeiro papel dos desenhos e das memórias no arquitecto?





Capítulo 3

Capítulo 3 _Caso de estudo: A sede da EDAUM no centro histórico de Braga

Este capítulo explora teoricamente o projecto proposto na disciplina de projecto III, relacionado com esta temática de investigação, inserido na cidade de Braga. Entendendo primeiramente as debilidades e qualidades desta, para conseguirmos criar oportunidades de solução, concebendo assim um novo conceito de Universidade, intitulada de EDAUM. Resgatando entendimentos antigos da escola de Belas Artes do Porto, inserindo e vinculando novamente a Arquitectura nas Belas Artes. Focalizando-nos no equipamento da Sede da EDAUM, que se localiza numa das artérias principais da cidade, possibilitando a reabilitação de duas habitações centenárias, com marcas memoriais e patrimoniais. Onde são respeitados, com todos o fulgor, todas as traças e estruturas existentes. Introduzindo-lhe conceitos e ideias para-arquitectónicas, que surgem inicialmente com lógicas imaginárias paralelas á Arquitectura, podendo transpor coerência para o objecto arquitectónico. E como conclusão explicando rapidamente os meus próprios princípios e entendimento no processo de concepção e criação na Arquitectura, valorizando o desenho como principal instrumento do artista.

3.1_ Breve contextualização e componentes histórico-culturais na Cidade de Braga:

No âmbito da disciplina de projecto III foi-nos proposto a criação de uma estratégia urbana para a cidade de Braga juntamente com um ensaio projectual, focalizado num equipamento relacionado com essa mesma estratégia, com o intuito de relacionar esta realidade prática com a teoria desta investigação.

Ao fazermos um estudo alargado sobre esta cidade entendemos que é uma cidade portuguesa com mais de 2000 anos de história, mas actualmente das mais jovens do país, fundada pelos romanos como Bracara Augusta e situada no coração do Minho. Braga encontra-se então localizada no vale do Cávado, na região Noroeste de Portugal Continental, confrontada a Norte com os concelhos de Vila Verde e Amares, a Nordeste e Este com Póvoa de Lanhoso, a Sul e Sudeste com Guimarães e Vila Nova de Famalicão e a Oeste com o concelho de Barcelos.

O distrito é constituído por 14 concelhos, assume uma grande densidade populacional, considerada uma das cidades mais populosas de Portugal. O concelho de Braga é um dos mais jovens da Europa. A maioria da população concentra-se na área urbana, onde a densidade atinge cerca de 10 000 hab/km². O ensino é um dos maiores motores de relevância na cidade, sendo um dos impulsionadores de mobilidades da cidade e de actividades. (FERREIRA, 2000:5-21)

Com isto a Educação Superior têm uma grande área de influência ao nível de todo o concelho, apresentando capacidade para atrair indivíduos de todo o país e em alguns casos do estrangeiro. O concelho possui duas universidades, sendo uma pública (Universidade do Minho), e outra privada (Universidade Católica). Além do papel importantíssimo destas universidades, como polo formador e qualificador dos recursos humanos, promovem também uma maior diversidade de actividades, programas e serviços de transportes, culturais, entre outros, destinados aos alunos podendo levar a uma série de mudanças no desenho e a mobilização do espaço urbano e no próprio desenho de áreas públicas. Com a dinamização de espaços culturais municipais como museus, o teatro, as bibliotecas, a evolução da política de remoção de barreiras arquitectónicas nas ruas e edifícios de acesso público, os programas de recuperação do centro histórico e de criação e alargamento da zona pedonal, a oferta de programas e roteiros de visitas da cidade para os estudantes entenderem a matriz gerais da cidade, as medidas de prevenção e segurança e a coordenação dos bombeiros sapadores e da polícia municipal, a evolução das políticas de alojamento das pessoas com menores recursos económicos, a política da rede e horários de transportes públicos com a rede e horários dos estabelecimentos de ensino, a articulação da estratégia de crescimento urbano e de expansão dos equipamentos associados às necessidades escolares.

Focalizando-nos somente na universidade do Minho é importante entendermos que esta se divide em dois polos distintos, apesar de funcionarem para a mesma instituição, sendo uma localizada em Braga nos campos de Gualtar, e a outra em Guimarães nos campos de Azurém. Esta universidade organiza-se por escolas alojadas num dos polos referidos, ainda que em Braga estas não se agregam somente nos campos de Gualtar, pois a escola superior de enfermagem



Figura 43: Cidade de Braga

situa-se no edifício dos congregados na avenida central. Também a reitoria e outros serviços situam-se no Largo do Paço, que se manifesta como um edifício de grande carga história para a cidade de Braga, devido às suas múltiplas valências no passado. Dado que já sofreu um incêndio sendo posteriormente revitalizado em 1934, designadamente com acções de restauro e imitação pela Direcção Geral dos edifícios e Monumentos Nacionais que nessa mesma altura instalou na parte do paço o arquivo Distrital e a Biblioteca Pública de Braga, na sua ala Este em 1917 até 1977 estabeleceu-se o Museu D. Diogo de Sousa, todavia a partir de 1977 a reitoria da Universidade do Minho assumiu por completo o espaço. (PASSOS, 2011)

Todavia actualmente, a cidade de Braga vive um grave problema de espaços com profundas e rápidas transformações urbanas, como a descentralização das instalações da Universidade em Gualtar promovendo o divórcio entre o centro da cidade ou centro histórico com a faculdade. Os campos de Gualtar acabaram por se tornar numa cidade dentro da própria cidade. Já que nesta área, é onde estão localizados os lugares de estudo, lazer e de vivência mantendo assim os jovens restringidos a esta zona, afastando-os do centro, e por consequência de todas as ofertas culturais e dinâmicas da cidade. Praticamente todos os jovens que habitam em Braga, vindo de outros lugares, não são conhecedores do extraordinário património espalhado pela cidade.

Como é referido no programa estratégico de reabilitação urbana do centro histórico de Braga, o Centro Histórico possui um elevado número de edifícios e espaços com grande interesse patrimonial, que se encontram devolutos ou de elevado grau de ruína. Sendo que as situações de maior degradação física dos edificados, ocorrem pontualmente e de forma disseminada em toda a área do Centro Histórico. Todavia apresentam-se, como mais problemáticas, quando afectam conjuntos urbanísticos assumindo localizações que propiciam a sua franca exposição e visibilidade, por indiciarem problemas de estruturação dos correspondentes lugares, podendo, de resto, desencadear processos catalíticos de desqualificação urbana.

EDAUM

Polo de Dança



UNIVERSIDADE DO MINHO



CONTAMINAR O CENTRO COM ARTE
CRIATIVIDADE

Polo de Cinema e fotografia

UM NOVO MOTOR DE
ACTIVIDADE

Polo de Música e Teatro

Polo de Pintura, Escultura e Arquitectura
SEDE EDAUM

COM UM NOVO
MOVIMENTO POSITIVO DE
REACTIVAÇÃO DO
CENTRO



Figura 44: Estratégia urbana Braga

3.2 _ Estratégia urbana sobre a cidade de Braga:

Entendemos estas debilidades como propósito para a formação de uma nova escola para a Universidade do Minho, com a criação de um novo polo de derivas artísticas, chamado EDAUM (Escola de Derivas Artísticas), constituindo as áreas de fotografia, cinema, dança, teatro, música, pintura, escultura e Arquitectura. Demonstrando assim a capacidade para a mudança, da universidade, sendo pioneira em várias áreas de ensino, formação e investigação. Evidenciando assim a sua aptidão em aderir a novos tipos de ensino artístico em Braga. Acreditando que esta cidade consegue adaptar-se, a este novo estilo de ensino pela proximidade os outros concelhos vizinhos, que assumem uma elevado número de estudantes de artes, com hipoteticamente 1500 alunos dispostos a aprofundar as suas aprendizagens para um ensino superior.

A estratégia urbana proposta para a cidade de Braga, consiste na reconquista do conceito da reunião das artes, abraçando as debilidades da cidade, como já falamos anteriormente, a cidade vive problemas de edificação histórica e simbólica que se encontram desocupadas ou em ruínas ou com grandes dilemas de salubridade. Com isto pretendemos utilizar estes mesmos edifícios para alojar as diferentes práticas artísticas, aproveitando estes edifícios parasitas dando-lhes uma valência.

Ao mesmo tempo vamos beneficiar da estratégia urbana criada para a capital europeia da juventude para a cidade, que se realizou em 2012, com o intuito de promover a implementação de novas ideias e projectos inovadores, no que respeita a participação activa dos jovens na sociedade, procurando apresentar novos modelos para o desenvolvimento de políticas de juventude como noutras cidades europeias. Onde foram concebidos espaços como o GNRration, marcado pela reabilitação do antigo edifício da GNR, apresentando-se como um laboratório de novas ideias de negócio ou empresas, como um espaço para os novos criações, exposições, e todos o tipo de eventos culturais. Também foi proposto nesta mesma estratégia da câmara, a criação de uma pousada da juventude situar-se-ia na Avenida central, na casa das Convertidas reconhecida como um edifício que serviria para acolher mulheres convertidas a Deus, sendo classificado como um imóvel de interesse Público, tendo por base o bom

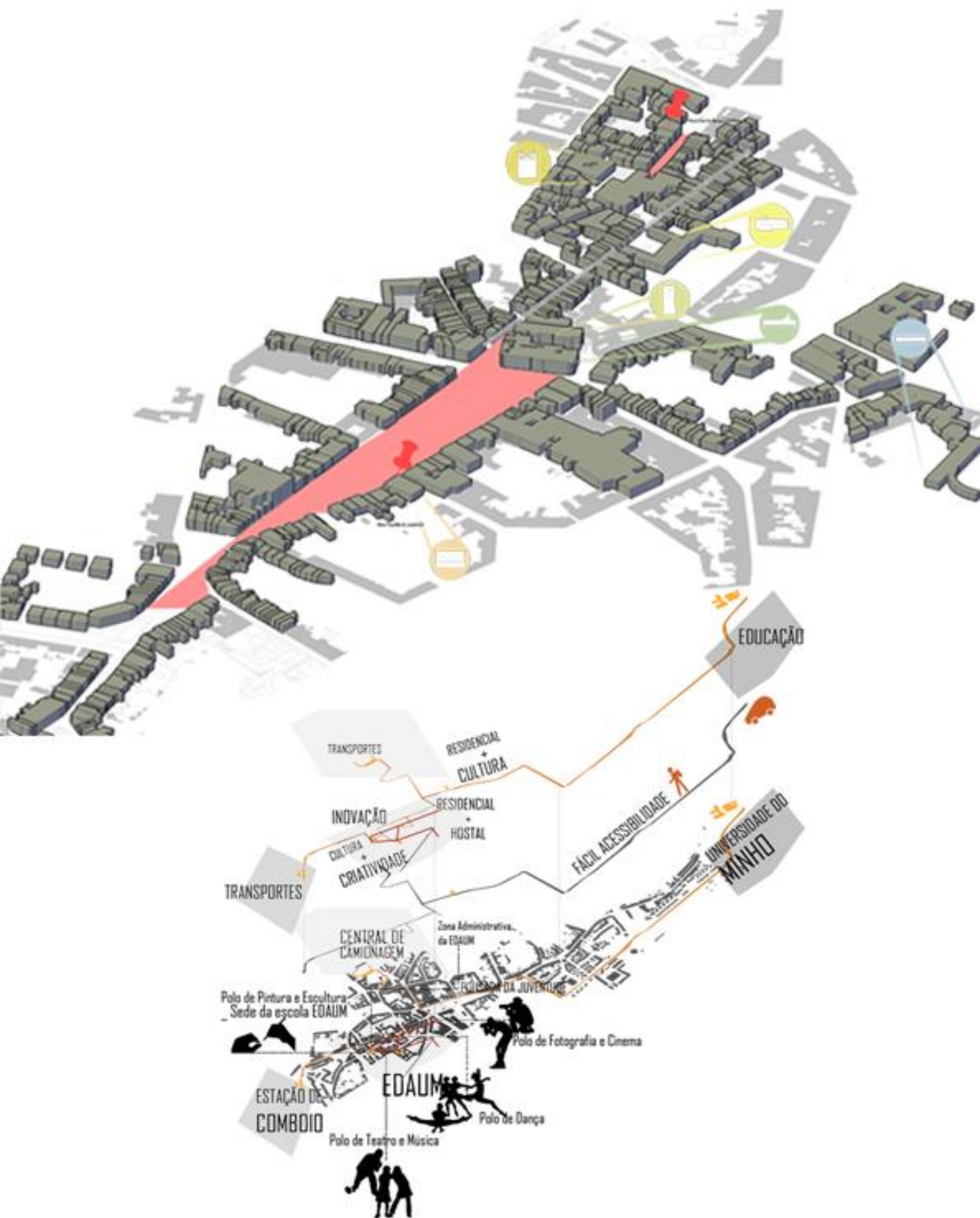


Figura 45: Estratégia urbana Braga, relações de proximidade

testemunho simbólico e religioso de valor estético e técnico. Com estes dois espaços, encontraríamos a possibilidade destes novos artistas, habitantes da cidade, se instalarem e habitarem na nova pousada da juventude, e ao mesmo tempo permanecerem em Braga ao fim da conclusão dos seus estudos. Ainda tendo a hipótese de formar novas empresas ou expor os seus trabalhos em locais como o GNRration.

Retomando o princípio de “pulverizar” as práticas artísticas, em diversos edifícios devolutos no centro de Braga, pensamos então em alojar, o polo de Cinema e Fotografia, na Avenida da Liberdade, intitulando-se assim após a República. Sendo que esta artéria levou quatro décadas a ser totalmente alargada marcada pelas obras do teatro Circo em 1915 e nos anos 30 a igreja de S. Lázaro. O lado Noroeste desta avenida, apresenta as obras mais emblemáticas projectadas por João Moura Coutinho, pretendendo mostrar o novo estilo que se associava as transformações de política, urbanística e arquitectónicas. Sendo assim este polo situa-se no edifício da Farmácia, segundo Eduardo Pires de Oliveira, fortemente vinculado a valores neomedievais e eclécticos em que o neo-românico e o neogótico dominavam, apesar deste ser um estilo em atraso temporal, em Braga ainda marcava a sua importância. O local e toda a zona onde se assenta este polo é marcada pela história e pelos importantes elementos que existem e nela intervêm. (OLIVEIRA, 1999: 25-28)

O polo de Dança assinala a sua presença na rua de São João, que se faz desenhar por trás da Sé de Braga, concebendo o ângulo e tocando no largo de S. João de Souto alterando o tamanho da rua original, onde acreditam que se localizam na ponta da rua, a casa mais singulares do século XVI (OLIVEIRA, 1999:47). Numa das casas desta mesma artéria, passando por várias valências, foi desde meados dos anos 50 do século XX, a famosa fábrica e pastelaria Lusitana, uma das mais antigas, conhecidas e típica da cidade, e é exactamente aqui que se iria instalar o polo de dança da nossa escola.

Na rua Dom Afonso Henriques é onde se vai fixar o polo de Teatro e Música da nossa escola, acreditando que é das ruas centrais da velha Bracara Augusta. Quer dizer, quem estiver atento á disposição das ruas e artérias que se entrelaçam, perceberá que estará a pisar a representação da cidade medieval. Esta rua cruza-

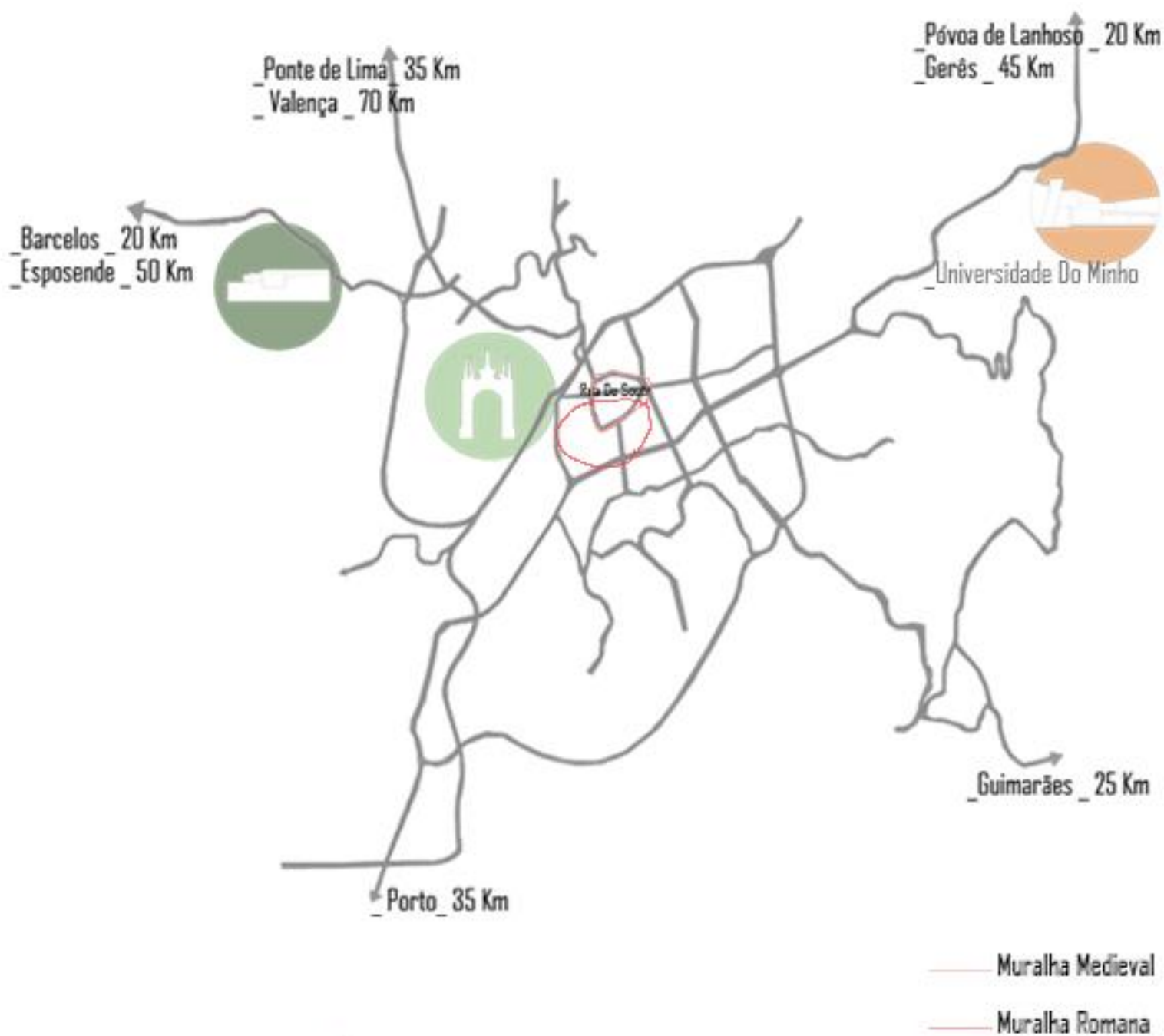


Figura 46: Localização de Braga

se com a rua do Farto, marcada por um desenho estreita e pequena que se liga á rua principal, onde se localiza o edifício da sede da EDAUM, a rua Dom Paio Mendes. (OLIVEIRA, 1999: 45)

A sede do novo polo artístico estabilizar-se-ia numa artéria importante para a cidade na zona representativa da Braga medieval, que marca a ligação com a rua do Souto passando pela rua do Cabido, e a avenida da Liberdade, zona principal de comércio no centro da cidade. Esta sede acarretaria todos os elementos programáticos comuns a todas as várias práticas artística, como a biblioteca, auditório, cantina, bar, e também vai ser responsável pelos ensinamentos de Arquitectura, pintura e escultura.

Ambos os edifícios estão localizados em áreas, ao qual, a cidade têm uma grande relação afectiva e privilegiados pela sua área de enorme comunicação com a rua, sendo importante, para que a cidade se deixe envolver e comunicar por estas práticas artísticas.

Apesar da Universidade do Minho já ter o curso de arquitectura, bem sedimentado no polo que se localiza em Guimarães, admitimos que seria possível a formação de um subpolo em Braga, além de que este novo polo usufruía de valências comunicavas com os outros saberes artísticos. E embora esta universidade também já tenha proposto uma Escola de Belas Artes sediada em Guimarães, como é enunciado no Jornal Público, assentando na reabilitação de uma antiga garagem de automóveis utilizando assim a anterior conhecida garagem da Avenida, escolhida para acolher os novos cursos de pintura e escultura entre outros, situando-se entre o novo campus universitário do bairro de Couros e o Centro Cultural Vila Flor. Acreditando em todas as valências, que esta nova escola trará á cidade de Guimarães, todavia admitimos que teria mais propósito se estas instituições se estabelecem em Braga.

Pois esta cidade assume uma melhor localização geográfica, pela vizinhança a núcleos importante, que podem trazer muitos estudantes de arte a Braga. Dado que se confronta a Norte com Ponte de Lima a 35 Km e de Valença a 70 Km de distância; a Nordeste e a Este com Póvoa de Lanhoso a 25 Km de intervalo e ao Gerês a 45 Km; a Sul e a Sudeste com Guimarães a 25 km de

desvinculam; a Oeste localiza-se Barcelos a 20 Km e Esposende a 50 Km de desarticulação alcançando também uma proximidade com o Porto de 35 km. Além do centro da Cidade promover revelantes vantagens pela facilidade de ser maioritariamente percorréis a pé, e de os polos se depararem com uma forte confinidade com a central de camionagem e estação de comboios, sendo mais fácil a mobilidade destes artista.

Neste sentido, esta estratégia pretende resolver os problemas de reabilitação que se vivenciam no centro da cidade de Braga. Simultaneamente, romper com os todos os dilemas e estigmas que existem na separação entre a Universidade e a Cidade. Sendo que hoje vivem de costas voltadas, mas, futuramente, com estes subterfúgios viverão em equilíbrio e harmonia trazendo um novo dinamismo. Manifestando-se como um motor de partilhas e actividades, contaminando o centro com novas vivências e experiências fazendo com que os jovens despertem o seu interesse pelas práticas artísticas.

3.3_ Ensino projectual EDAUM

A nova sede da EDAUM (Escola de Derivas Artísticas) insere-se em duas habitações de grande valor patrimonial situadas no quarteirão que abraça a Rua Dom Caio Mendes e a Rua Dom Frei Caetano Brandão, na proximidade com a Sé de Braga localizando-se assim numa das artéria mais importante e antigas da cidade. Sendo este local, a zona representativa da cidade medieval e, incluído num conjunto urbano denso e consolidado de ruas pedonais e sinuosas. Predominantemente de comércio mas com um elevado número de habitações, onde todavia se verificam uma grande ausência de dinamismos e vivências urbanas, devido á presença de edifícios em elevado estado de degradação com uma carga emocional memorável.

Estas duas habitações situam-se no coração das muralhas medievais da cidade de Braga, acreditamos que apareçam no seguimento das transformações urbanas, ligadas á destruição das portas dos limites medievais e ao mesmo tempo associadas ao propósito de facilitar o trânsito no centro urbano. No mesmo local, onde posteriormente fora destruída a rua Verde/Couto do Arvoredos, marcando a ruptura entre a época medieval e moderna, bem como a reorganização operada neste sector da cidade pela abertura de um novo eixo viário nos finais do século XIX, com a abertura da actual Rua Frei Caetano Brandão criada em 1890 por ordem camarária.

Com isto um destes edifícios, o que faz a charneira entre a rua Dom Caio Mendes e a Rua Dom Frei Caetano Brandão, afirma-se como sendo um pequeno palácio do século XIX, com certas influências e desenhos da casa burguesa. Admitimos assim, que o dono deste habitação foi um português regressado do Brasil, graças á vaga histórica de portugueses retornados do Brasil, persuadidos pelos centros europeus que expandiam a segunda revolução industrial Brasileira. Este palácio foi gerado com três habitações anexadas e encostadas, que serviriam de apoio a este, albergando os empregados e aglomerando alguns serviços de auxílio, em que uma destas três casas, actualmente aloja o atelier de Tiago do Vale. Constituído por várias entradas, este palácio assume-se com três frentes, sendo particularmente ensolarado, marcado pela influência do estilo Art Nouveau, no seu exterior e interior. Este estilo é um movimento estético da arquitectura e do design,

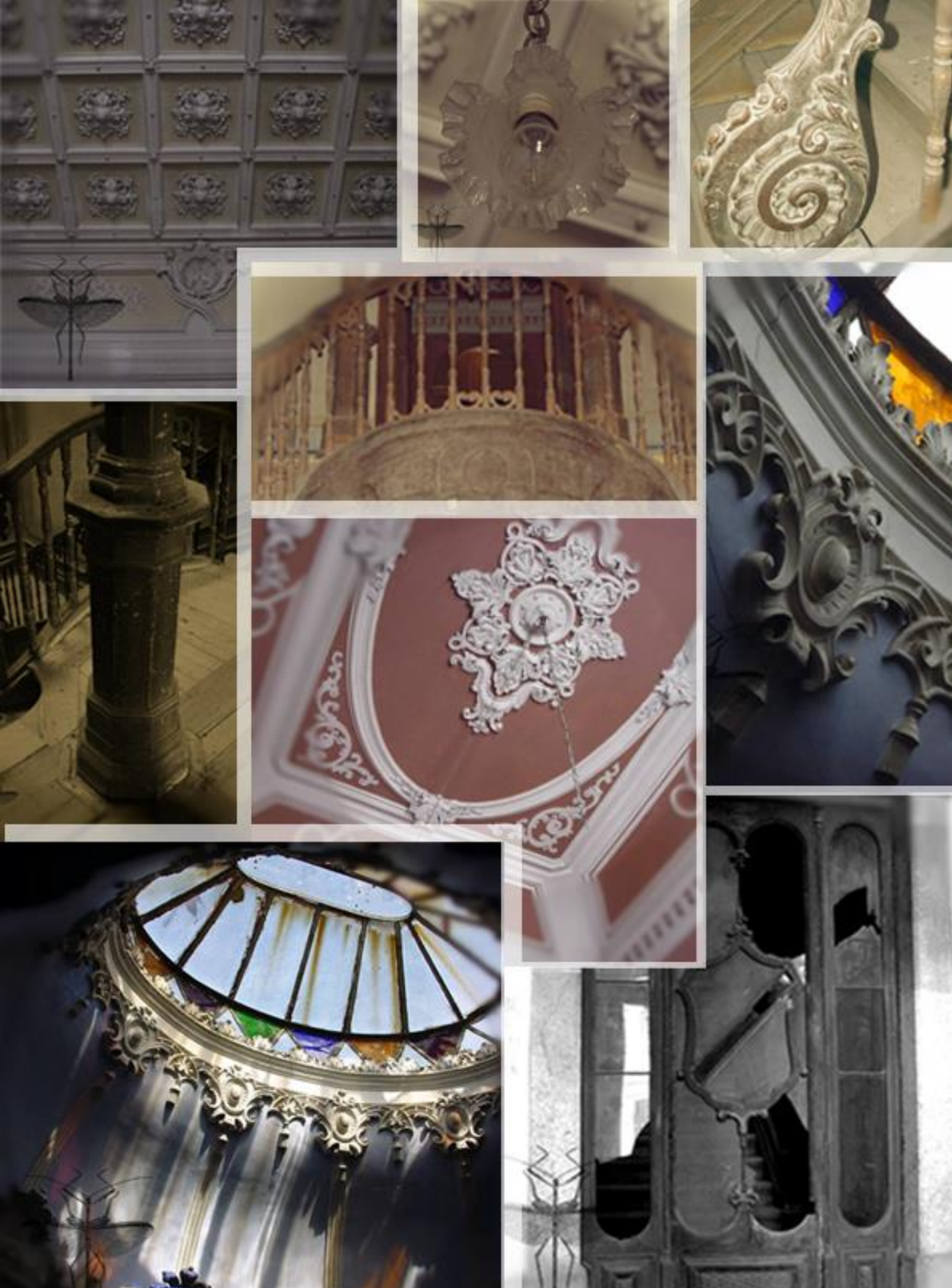


Figura 47: Interiores do Edifício com influências de Art Nouveau

manifestando-se também nas artes plásticas, que se relacionou com o requinte do *arts & crafts*, tendo grande destaque nos finais do século XIX e inícios do século XX, estando simultaneamente ligado á revolução que falamos anteriormente. Em arquitectura este estilo caracteriza-se pelas formas e linhas orgânicas na decoração e ornamentação, assente em muitas pormenorizações e desenhos nas portas, varandas e escadas com muitos trabalhadas minuciosos delineando formas curvilíneas e naturais, em que este palácio acolhe estes domínios e princípios. Este edifício é distinguido como centenária, onde infelizmente têm vindo a perder a sua identidade devia ao seu estado de degradação, mas um imóvel muito acarinhado pelos habitantes da cidade, que o reconhecem muito, pela sua cor peculiar.

Em relação á habitação ao lado, que também vai alugar a nova EDAUM, é muito característica pelo seu desenho de fachada com azulejos e mantém as mesmas influências e linguagens temporais do pequeno palácio. Composta por duas frentes, onde uma destas está voltada para a rua Dom Caio Mendes e a outra voltada para um grande logradouro. As duas habitações compõem e usufruem de um agradável e enorme pátio que se forma no interior do quarteirão desfrutando de luz natural ao longo de todo o dia. Esta área proporciona um espaço público fluído e dinâmico, promovendo o atrasamento entre a rua principal e esta zona conquistando um diálogo entre os artistas e os habitantes da cidade. Destacamos a intensão de estender o que acontece no interior do edifício para exterior, com o desenho do auditório ao ar livre, que desperta nas pessoas a vontade de participarem nas actividades e estarem em constante comunicação com os novos criativos. Sendo a ideia primordial deste projecto a de que os nossos artistas contaminassem a rua e os espaços públicos de práticas artísticas, criando assim um novo movimento positivo de reactivação do centro.

O renovado programa para a Sede da EDAUM, introduzido nestas habitações, prevê a reutilização contemporânea dos edifícios com a sua adaptação as novas funções, conciliando os seus grandes valores patrimoniais e simbólicos com os actuais requisitos e exigências técnicas de conforto assente numa interpretação flexível. Desta maneira, a flexibilidade a nos referimos, têm de ser entendida como uma premissa do projecto, que seria a de preservar o mais



Figura 48: Casa da escrita, Coimbra, João Mendes Ribeiro

possível a combinação espacial programática originais despontando como potencialidades dos edifícios, valorizando esta aptidão para a reinterpretação dos espaços tornando-se disponível para novos usos.

Conservando, no essencial, a complexidade orgânica na distribuição dos espaços e a preservação e renovação de desenhos dos meus, devido á presença fundamentalmente de elementos do movimento internacional de *Art nouveau*, no entanto gerando espaço mais amplos e flexíveis, com a alteração de valências de áreas privadas para públicas, capazes de albergar os novos e diferentes conteúdos e actividades ligadas á arte e as práticas artísticas que iram invadir os edifícios. Porém isto não significa que todas as estruturas focem mantidas pois foi necessário introduzir-se um sistema racional de acessos e ligações verticais, espaços de serviços técnicos e infra-estruturas, ao mesmo tempo abdicando-se de outras estruturas verticais para dar resposta aos novos condições funcionais e programáticas do edifício.

Desta forma a obra, de João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita em Coimbra foi um referência de elevada importância, na medida em que o arquitecto assume o seu cuidado em preservar a traça original do edifício defendendo as paredes estruturais, divisórias e as suas fachadas intactas. Assim promovendo as valências que o edifício já possuía, reinventando novas formas de aprimorar estes espaços com novas intenções programáticas, pequenos desenhos de mobiliário, entre outras coisas. O fundamental a absorvermos nesta obra, em que tentamos recriar com os mesmos princípios no edifício da Sede EDAUM, é a sensibilidade do autor da obra, ao ser submisso a um objecto arquitectónico já projectado, onde não executa grande alterações todavia compreendo o seu propósito, ou seja quando e onde deve tocar ou não no já existente, numa analogia ao respeito pelo toque entre o passado e o futuro. Constituindo uma intervenção que tenta o equilíbrio entre a ligação do passado e o contemporâneo, alcançado a sua expressividade máxima, respondendo á reutilização nova do edifício, nunca omitindo ou esquecendo a referência dos espaços originais diligenciando um relação de intimidade com o objecto existente.

A segunda premissa essencial para o projecto deste edifício, era a unificação destas duas habitações, de que falamos anteriormente, para isso desenvolvemos

EDAUM

Escola de Derivas Artísticas

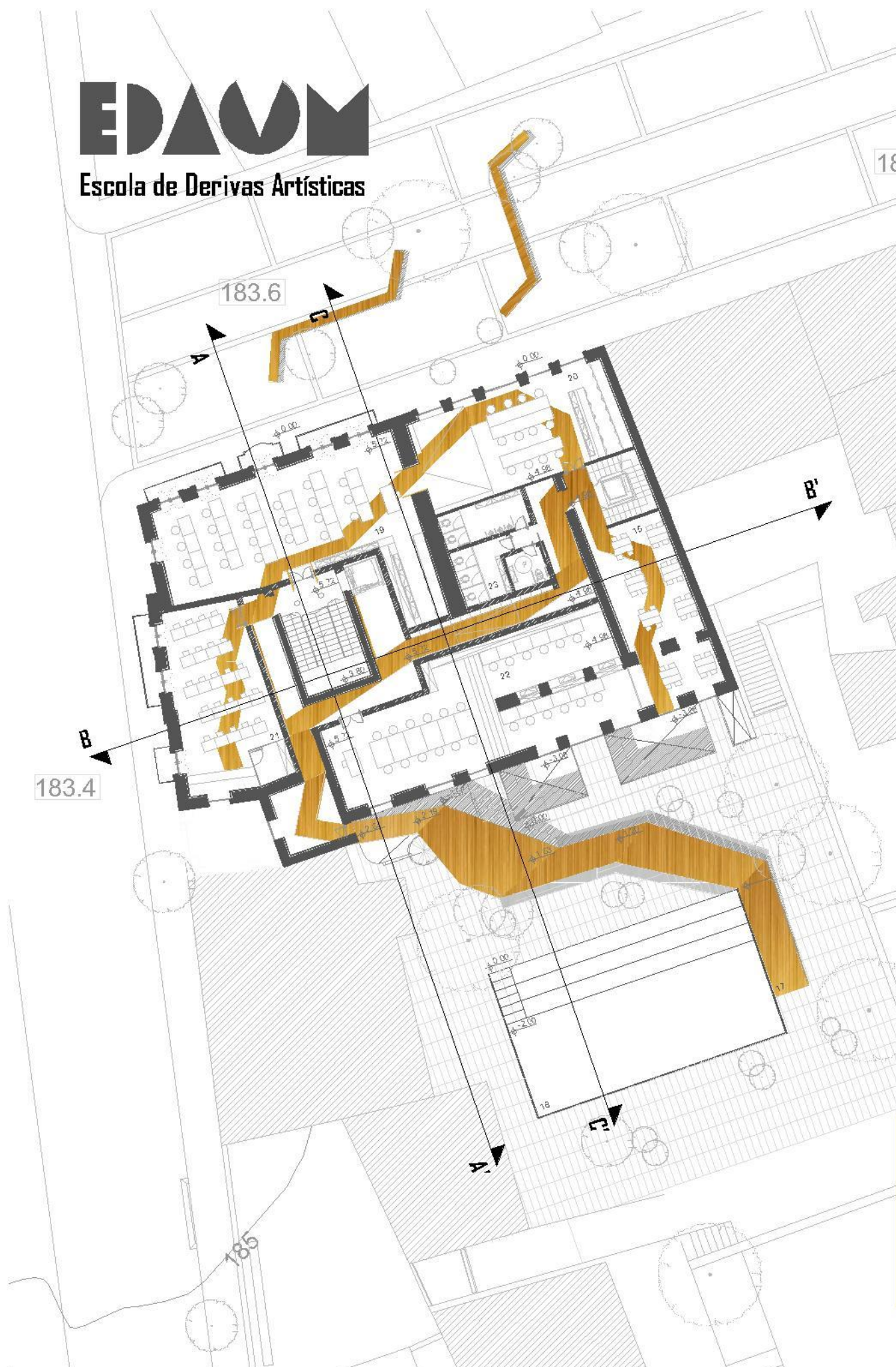


Figura 49: Planta da Sede EDAUM

uma peça escultórica inserida no edifício que unifica e liga os espaços entre as duas casas. Esta expressa-se nos quatro planos do espaço, ou seja, nas paredes, no chão, e nos tectos apresentando-se com um desenho arcado na parte superior, recreando a delineação das antigas portas existentes nestes edifícios. Manifestando-se com um aspecto tubular quebrado e desconstruído tentando estabelecer e demarcar um percurso livre e dinâmico dentro e fora do edifício, para uma comunicação evidente entre o espaço exterior e interior, em que simultaneamente a peça surge com o intuito de servir de espaço de exposição, para os trabalhos dos nossos artistas, marcando as suas próprias autonomias em apoderarem-se desta, mudando a sua expressão perante a presença dos seus estudos nela.

Esta peça marca as entradas e as ligações com o exterior, desenhando até no logradouro um grande acessório de exposição interligando um espaço de convívio da escola exterior directamente com uma corredor da mesma, valorizando e estimulando às pessoas de fora a acederem á escola, dando-lhe este sentido de intercâmbio e troca entre a comunidade e os estudantes. O material desta escultura ou desta instalação arquitectónica seria de latão, pois a sua diferente coloração e o seu próprio efeito de espelhamento, associam-se às diferentes maneiras de abordar e compreender a arte ou as práticas artísticas, e às nuances ou mutações da definição para alcançar a arte.

A unificação destas mesmas habitações precisavam de ser marcada nas fachadas, ou seja no alçado único deste equipamento para isso a Sede da EDAUM irá ser pintada a uma só cor, a cor do pequeno palácio para lhe conferir uma identidade já que a população reconhece a acarinha a cor da habitação. Com este mesmo propósito criamos uma espécie de pele em latão, suportando assim a coesão dos materiais, sem tocar no edifício reconhecendo-lhes uma neutralidade e dando-lhe uma leitura mais de edifício de caris público.

O edifício a um nível mais formal e programático é constituído no piso térreo, por espaços que se interligam entre si de forma fluída marcados pela presença da peça, que correspondem á cozinha, ao bar da escola, á cantina (com espaço interior e exterior), á sala de estudo (que se apresenta neste piso mas também num piso intermédio entre este nível e o primeiro piso), as estruturas verticais (escadas e



Figura 50: Instalação Svayambh de Anis Kappor e a instalação Ark Nova de Anis kappor e Arata Isozaki

elevadores) e todas as zonas de secretaria e recepção da EDAUM encontrando-se logo á entrada. No primeiro piso localizam-se todos os ateliers e salas adaptadas e necessárias, para a aprendizagem destes novos conteúdos, marcadamente amplos, sempre acompanhadas e circunscritas pelo desenho do elemento escultórico. Nos pisos superior situam-se de maneira continua as salas de teorias ou de salas práticas, sala professores e de reuniões e a Biblioteca que se encontra no ponto mais alto do edifício sendo associada a um "clímax" do edifício, a um elemento de importância e resguardo para o estudo dos artistas, onde até a própria "peça", de que desenho todo o movimento do utilizador no espaço, começa a partir-se esboçando o mobiliário de recepção e bancos da biblioteca para demarcar quase o fim do edifício. Esta solução da "peça escultórica" que se estende em todo o edifício permitiu caracterizar um ambiente mais luminoso, ligeiro e irreverente que contrasta com a atmosfera que existiria antes desta proposta.

Todos estes princípios de transição de espaços, as origens de conexões de zonas, e até o desenho á dimensão da porta que nos remete para elaboração da "peça escultórica", surgiram com a referência, do ponto de vista formal e conceitual, da escultura de Anish Kapoor. Criando assim em 2011, a impactante instalação Svayambh especialmente para o espaço da exposição, destinada á sua trajetória artística na Haus der Kunst de Munich, Alemanha. Sendo a intenção do artista com esta obra esculpir um vagão de cera com cor de sangue, que atravessa diferentes ambientes do museu alemão como uma analogia aos vagões que levavam judeus aos campos de concentração nazi. Esta escultura apresenta-se como um enorme bloco vermelho feito a partir de cera, vaselina e pintura, tal como os comboios que perfuram em linha recta três das salas do museu, feito à medida das portas, unificando desta forma cada um dos espaços. Estas lógicas que referi anteriormente também se manifestam na "peça" esboçada por mim na sede da EDAUM mas com uma diferente aparência e formato.

Ao expormos esta referência, que poderia pertencer aos exemplos que mencionamos no capítulo sobre os hibridismos, incomodidades e comodidades entre a Arquitectura e as outras práticas artísticas, teremos que entender melhor os entendimento e o percurso do escultor Anish Kapoor. Dando assim exemplos de como ele com a sua obra, proporciona a abordagem aos conteúdos latentes da

EDAUM

Escola de Derivas Artísticas



Alçado Frontal



Alçado Lateral Direito



Alçado Posterior

Figura 51: Alçados da Sede EDAUM

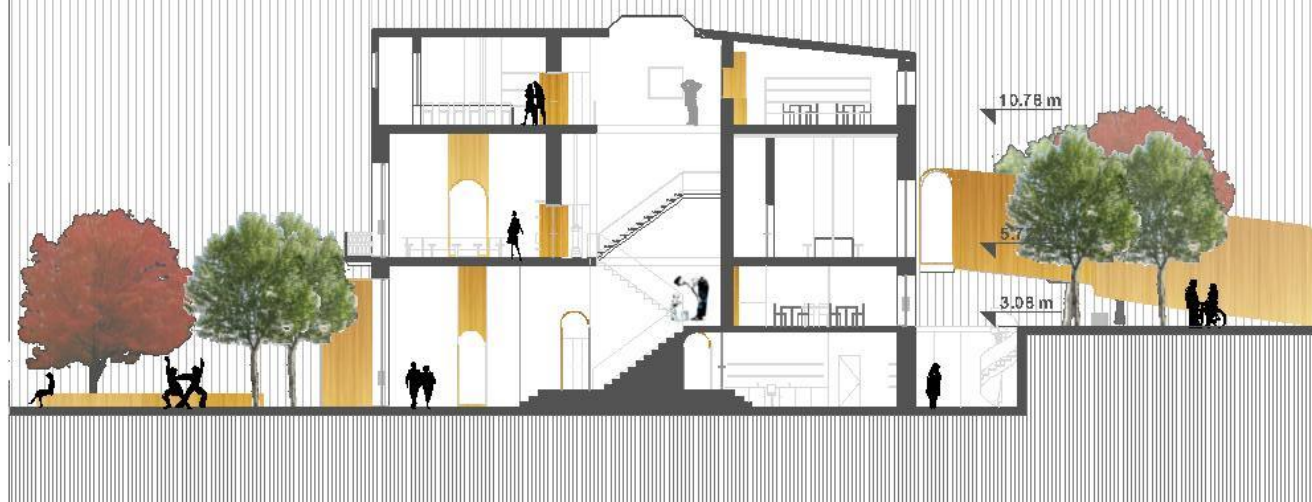
arquitectura, relacionado com as inspirações e estímulos dos arquitectos entre outras coisas, que já referimos em anteriores capítulos, e os seus objectos erguer com a capacidade de exteriorizarem extensões da arquitectura, com linguagens de *para-arquitecturas* ou *pseudo arquitecturas* explorado os limites e os campos de alcance da arquitectura num território híbrido entre as artes.

Desta maneira conseguimos entender estas nuances do artista e os limites das suas obras através por exemplo, da sua obra em parceria com o arquitecto japonês Arata Isozaki quando cria a primeira sala de concertos em estrutura inflável do mundo que abrigam uma sala de concertos com cerca de 500 lugares e um palco destinada a receber performances desde orquestras de jazz, teatro, dança entre outras artes. A ideia desta obra surge no seguimento de dois anos após do terramoto e tsunami que atingiu o Japão, assim o objectivo da Ark Nova era a de ter a aptidão de mudar de local e percorrer as regiões afectadas pelo desastre natural, apesar de ser uma instalação assume todas as coerências e lógicas de um espaço de arquitectura. Pois além de ser uma estrutura altamente atraente, com as suas cores vibrantes e intensas no interior e as formas sinuosas através do design e da concepção arquitectónica, o espaço interior gera um calor e uma atmosfera perfeita para as performances de iriam ocorrer no interior do espaço. Esta obra desponha como um exemplo do conceito de *para-arquitecturas* que enunciam e abrangem as expressões e os conhecimentos dos espaços imaginários de habitar, análogos á arquitectura que com as lógicas confluem para ela.

É assim claro que por consequência no nosso processo de criação e concepção do objecto arquitectónico são explorados ao máximo os desenhos, considerado que surgem como a caligrafia essencial do arquitecto. Passando basicamente pelo mesmo procedimentos de criação que Alvar Aalto, que já explicamos anteriormente, ao utilizar primeiramente extensões de memórias vividas no passado, com os desenhos de locais visitados. E até mesmo investigando a resolução de problemas programáticos, fazendo experiências com pinturas e esculturas na procura de uma libertação do racionalismo, mas ao mesmo tempo procurando as premissas de vazios, cheios, cores, ou massas entre outros, numa analogia com um sistema de laboratório, onde a descoberta parte da pesquisa. Seguidamente entendendo os princípios do local, com as suas inclinações e

EDAUM

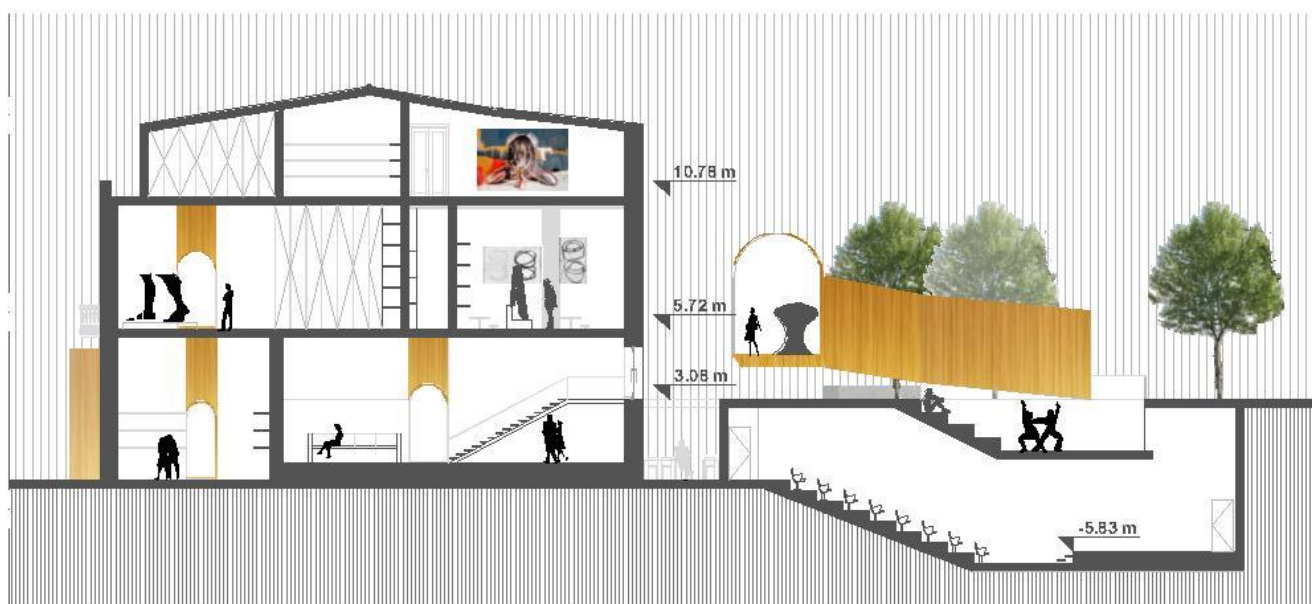
Escola de Derivas Artísticas



Corte A _ A'



Corte B _ B'



Corte C _ C'

Figura 52: Cortes da Sede EDAUM

contextos, compreendendo o desenho e os diagramas funcionais fundamentais para o equilíbrio de dinâmicas entre a racionalidade e o lado mais sensível da latência. Assim realizamos um trabalho evolutivo do desenho até chegar ao resultado prático.

Ao explicarmos todos o nosso projecto consideramo-nos, sem qualquer sentido prepotente, artista. Respeitamos, todavia, a identidade dos edifícios. Com a preservação e redesenha de todos os elementos, tentando sempre evitar a demolição, num ligação às histórias e memórias deste edifício. Preocupando-nos com o toque físico entre o passado e presente, como já o dissemos anteriormente. São destes mesmos valores identitários, que vão causar e valorizar uma aproximação do utilizador á obra num diálogo constante com este. Estas raízes também se estabelecem, com os novos utilizadores, através da nossa "peça" (instalação permanente) que vai ser apoderada por os novos habitantes desta obra.

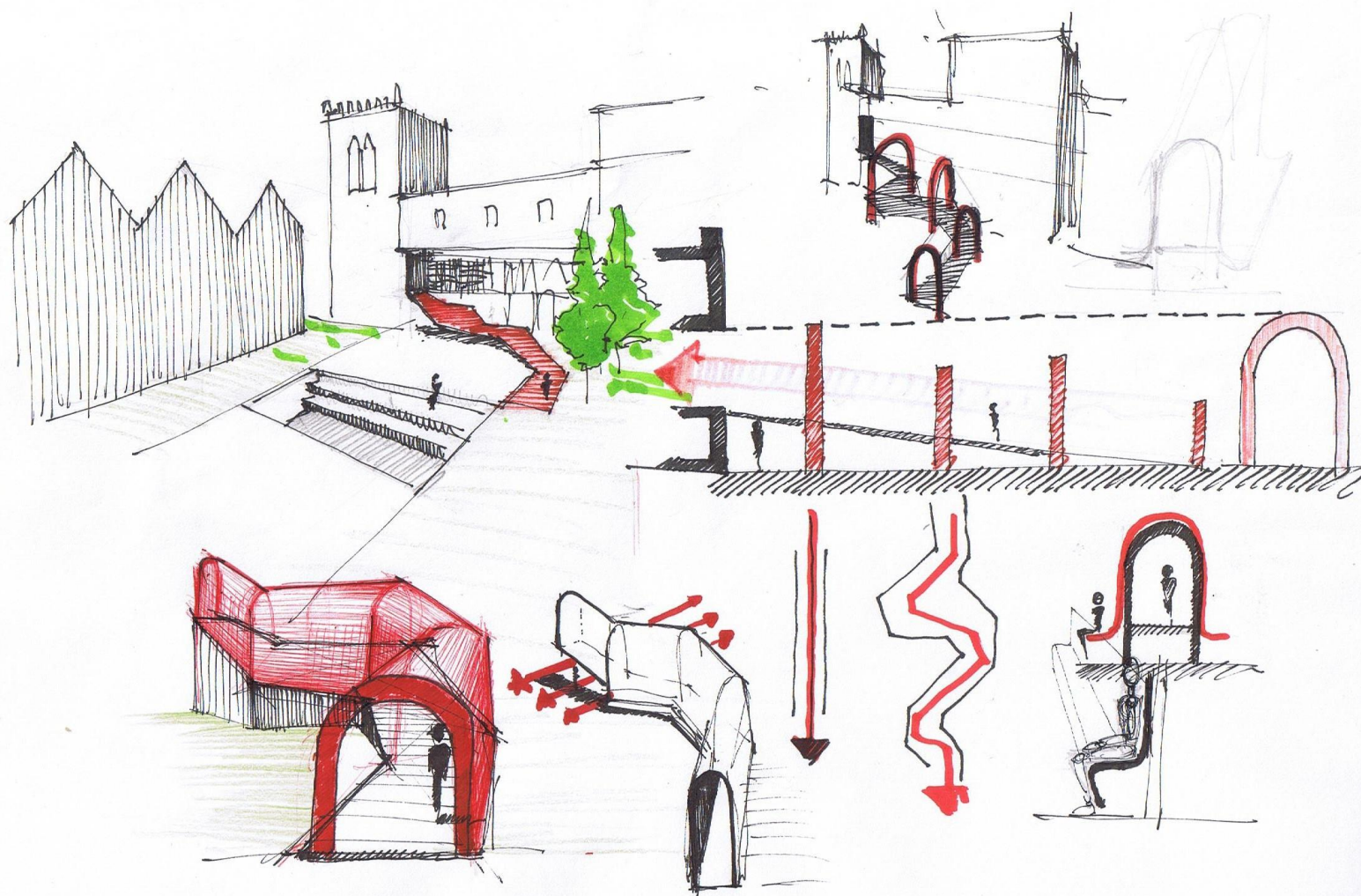


Figura 53: Desenhos conceptuais EDAUM

Conclusão

Procuramos ao longo de todo este trabalho de pesquisa e investigação responder aos objectivos propostos no início da sua elaboração. Ponderar sobre as suas conclusões torna-se difícil, pelo o facto desta temática, emergir com muitas nuances e ambiguidades associadas á mutação e transformação dos conceitos de Arte e Arquitectura que também dependem da inserção num campo social, económico e cultural. Estas práticas artísticas dependem das conformidades do ser homem, é nesse sentido que podemos introduzir um texto de António Olaio, exibido na exposição de Fernando Távora:

Em determinado momento, Fernando Távora terá dito (e escrevo-a de memória, da forma como a entendi, não exactamente como a ouvi):

Arquitectura é isto: Imaginem um deserto, espetam-se dois paus e depois alguém passa.

Na simplicidade desta definição reside a enorme simplicidade do que é arquitectura e também a sua enorme complexidade.

Para além da ideia da essencialidade da arquitectura enquanto modeladora do espaço que esta definição transmite, aqui, numa grande subtilidade, reside o que faz da arquitectura arte. (Olaio, 2002)

Com esta afirmação, Fernando Távora, tenta criar uma alegoria, a uma certa porta, que na realidade não existe, todavia o principio dela, é lhe inerente. Recorrendo, á citação, percebemos que o ser humano, sobre uma acção intuitiva, passa entre os dois paus, surge então como o princípio de Arte na Arquitectura, pois é um acto de estímulo e inconsciente. Porém, numa acção mais consciente, o homem, tenta sempre racionalizar o que acontece, ou seja, compreender aquilo que lhe é á primeira vista incompreensível. Na verdade os dois paus não são uma porta, e não têm nenhum valor utilitário, mas o intelecto humano queria no seu imaginário essa analogia.

Desta forma, os dois paus são precisamente o início dos princípios da arquitectura como arte, pois ambos são a representação da capacidade e a

materialização de uma ideia, jogando com a nossa percepção e absorção de realidades. Estas práticas artísticas são simplesmente formas de modelar as dinâmicas da percepção, emoção e ideias com o objectivo de estimular esse interesses de consciência em um ou mais espectadores e utilizadores.

Mediantes a polémica actual, que se iniciou nos finais do século XIX, em que consideram que a Arquitectura não é uma arte, entendemos que esses argumentos surgem de um equívoco, devido até pelo próprio alargamento e novas expressões artísticas que se apresentam na mesma altura. Estas expansões dos ramos da Arte e as suas especificidades divulgam-se durante o século XX que separa a Arquitectura, dança, escultura, música, pintura, poesia (aqui definida em sentido lato como forma de literatura com um propósito ou função estética, o que inclui também o teatro e a narrativa literária), o cinema, a fotografia e a banda desenhada.

Entendemos, também, contaminações figurativas que creditam e revelam as novas possibilidades e relações para as novas colecções e conexões entre arquitectura e as outras práticas artísticas. Foi um caminho longo e trilhado através de várias leituras e conversas. Nem sempre obtivemos as respostas adequadas e por consequências surgindo novas questões. Todavia conseguindo sempre estabelecer ponto de vista, com subtilezas importantes, para a definição da Arquitectura e da sua interacção com outras disciplinas criativas.

Esta reflexão sobre a definição da Arquitectura como Arte, onde estas mesmas denominações mudam com os tempos, os seus limites e hibridismos na mesma servem como um ponto de meditação, para entendermos as origens e a génese nesta doutrina. Com o objectivo de certos arquitectos reconhecerem o seu papel de artistas e regressarem as suas origens e memórias, com o propósito de valorizarem a importância de desenhar, e de se reconhecerem como artistas. No entanto esta investigação deixou mais dúvidas do que certezas, mas com a convicção de que relatamos e analisamos algumas das obras de arte destes tempos, e de outro mais remoto.

Bibliografia

Abrantes, Mariana Pinto. 2013. *Ar(t)quitectura, Arquitectura no campo expandido*. [ed.] Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura. Coimbra : s.n., 2013.

Argan, Giulio Carlo. 2004. *Arte Moderna, do iluminismo aos movimentos contemporaneo* . s.l. : Companhia das letras , 2004.

Arnaldo Sousa Melo, Maria do Carmo Ribeiro,. 2013. *Evolução da paisagem urbana, Transformações Morfológica dos tecidos históricos* . Braga : Centro de investigação transdisciplinar, Cultura espaço e memória , 2013.

Baeza, Campo. 2013. *Pensar a arquitectura*. [ed.] Casal de Cambra: Caleidoscópia. [trad.] Eduardo Santos. 2013.

Blunt, Anthony. 2001. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. [ed.] Cosac & Naify. São Paulo : s.n., 2001.

Carneiro, Alberto. 1995. *Campo sujeito e representação no ensino e na prática do desenho/projecto* . [ed.] FAUP Publicações. 1ª . Porto : s.n., 1995.

Carrenho Dayane Tieme, Gabriel Pimenta, Jaqueline Naomi Haga, Lucas Blaia, Mayara Motta, Rogério Gabriel, Korina Costa. 2013. Encontro de Ensaio, Pesquisa e Extensão, Presidente e Prudente, Adolf Loos e a não ornamentação. [Online] 21 a 24 de Outubro de 2013. [Citação:] <http://www.unoeste.br/site/enepe/2013/suplementos/area/Humanarum/Arquitetura%20urbanismo/ADOLF%20E%20A%20NÃO%20ORN>. consultado em 20 de Setembro por volta das 10 horas

Chalumeau, Jean Luc. *As teorias da Arte Filosofia, critica e história da arte de Platão aos nossos dias*. [ed.] Instituto Piaget. 1997. Lisboa : s.n.

Cobusier, Le. 1994. *Por uma arquitectura* . [ed.] Perspectiva. São Paulo : s.n., 1994.

Comas, Carlos Eduardo. 1986. *Projecto Architectonico: Disciplina em Crise, Disciplina em renovação* . São Paulo : s.n., 1986.

Ferreira, José. 2000. *Roteiro A nossa terra Braga* . [ed.] Edição Direnor - comunicação e divulgação regional. Braga : s.n., 2000.

Francastel, Pierre. 2000. *Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX*. [ed.] Edição "Livros do Brasil". [trad.] Humberto D' Ávila e Adriano de Gusmão. Lisboa : s.n., 2000.

Giedion, Sigfried. 2004. *Espaço, Tempo e arquitectura: O desenvolvimento de uma nova tradição*. [ed.] Martins Fontes. [trad.] Ana Luiza Nobre e Denise Chini Solot. 1º. São Paulo : s.n., 2004.

Graham, Dan. 2009. *El arte con relación a la arquitectura, La arquitectura con relación al arte*. [ed.] SL Editorial Gustavo Gili. Barcelona : s.n., 2009.

Jacinto, Amâncio (Pancho) Guedes e Ricardo. 2006. *Lisboscópio, Representação Oficial Portuguesa na 10.ª Exposição Internacional de Arquitectura - Bienal de Veneza* . [ed.] Corda Seca. 2006.

Loos, Adolf. Frases e Pensamentos de Adolf Loos. [Online] [Citação:] <http://kdfrases.com/autor/adolf-loos>. consultado em 3 de Outubro por volta das 22 horas

Maciel, M. Justino. 2006. *Vitrúvio: Tratado de arquitectura*. [ed.] Instituto Superior Técnico. 2006.

Maderuelo, Jacier. 1990. *El espacio rappado, Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. [ed.] Mondadori. Madrid : s.n., 1990.

Merleau-Ponty. 2002. *O olho e o espírito* . [ed.] Vega. [trad.] Luís Manuel Bernardo. 4º edição. 2002.

Montaner, Josep Maria. 1999. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda metade del siglo XX*. Barcelona : s.n., 1999.

—. 1998. *La modernidade superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX* . [ed.] Ggili. Barcelona : s.n., 1998.

Moreira, Cristiano. 1994. *Reflexões sobre o Método* . [ed.] FAUP Publicações. 2º . Porto : s.n., 1994.

Nesbitt, Kate. 2008. *Uma Nova Agenda para a arquitectura* . [ed.] Cosacnaify. 2º . São Paulo : s.n., 2008.

Oliveira, Eduardo Pires de. 1999. *Braga, Percursos e memórias de granito e oiro* . [ed.] Campo das letras. Porto : s.n., 1999.

Pallasmaa, Juhani. 2013. *A imagem Corporificada, Imaginação e Imaginário na Arquitectura* . [ed.] Porto Alegre: Bookman. [trad.] Alexandre Salvaterra. 2013.

Passos, Nuno. 2011. Edifício da Reitoria foi a casa dos arcebispos. [Online] 9 de Março de 2011. [Citação:] http://www.uminho.pt/Newsletters/HTMLExt/23/website/conteudo_261.html. consultado em 7 de Novembro por volta das 15 horas

Pinto, Jorge Cruz. 2007. *A caixa - Metáfora e Arquitectura* . [ed.] ACD Editores. 1º. Lisboa : s.n., 2007. Vol. I.

—. 2007. *O Espaço - Limite Produção e Recepção em Arquitectura* . [ed.] ACD Editores. 1º. Lisboa : s.n., 2007. Vol. II.

Pousada, Pedro. 2009. *A arquitectura na sua ausência, presença do objecto de Arte para-arquitectónico no modernismo e na arte contemporânea*. [ed.] Dissertação de Doutoramento. Coimbra : s.n., 2009.

Puerta, Félix Ruiz de la. 2009. *Arquitectura de la Memoria* . [ed.] Akal. Madrid : s.n., 2009.

Rasmuseen, Steen Eiler. 2007. *Viver a arquitectura* . [ed.] Casal de Cambra: Caleidoscópio. 2007.

Rodrigues, António Jacinto. 1995. *Teoria da Arquitectura - O projecto como processo integral na Arquitectura de Álvaro Siza Vieira* . [ed.] Direcção editorial Manuel Mendes. Porto : s.n., 1995.

Zevi, Bruno. 1970. *História da arquitectura moderna* . [trad.] Virgílio Martinho. s.l. : Editora Arcádia , 1970.

— . 1994. *Saber ver a arquitectura*. [ed.] Martins Fontes. [trad.] Maria Isabel Gaspar. 4ª edição . São Paulo : s.n., 1994.